



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Kulturspezifika und Anspielungen in der multimedialen  
Übersetzung am Beispiel der amerikanischen  
Fernsehserie "Buffy the Vampire Slayer".

Verfasserin

Rita Ponweiser, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im September 2010

Studienkennzahl  
Studienblatt:

It. A 060 342 351

Studienrichtung  
Studienblatt:

It. Masterstudium Übersetzen Englisch Spanisch

Betreuerin / Betreuer:

emer. O. Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby



**Für meine Familie, die immer für mich da ist.**

**Danke!**



# Inhalt

0	Einleitung .....	5
1	Kultur und Übersetzen .....	7
1.1	Der Begriff in der Translationswissenschaft.....	7
1.1.1	Para-, Dia-, und Idiotkultur.....	9
2	Kulturspezifika.....	10
2.1	Einteilung von Kulturspezifika nach Nord .....	10
2.1.1	Textwelten .....	11
2.1.2	Handlungsreferenzen und Situationsreferenzen .....	12
2.2	Einteilung der extralinguistischen Kulturspezifika.....	13
3	Anspielungen .....	15
3.1	Was sind Anspielungen?.....	15
3.2	Einteilung von Anspielungen.....	16
3.3	Die Funktion von Anspielungen .....	18
3.4	Arten von Anspielungen .....	20
3.4.1	Thematische Anspielungen.....	20
3.4.2	Humor in Anspielungen.....	20
3.4.3	Anspielungen zur Charakterisierung .....	21
3.4.4	Anspielungen als Indikatoren für zwischenmenschliche Beziehungen.....	21
3.4.5	Klischees und Sprichwörter.....	22
3.5	Übersetzungsstrategien für Anspielungen .....	22
3.5.1	Übersetzungsstrategien für <i>proper-name allusions</i> .....	22
3.5.2	Übersetzungsstrategien für <i>key-phrase allusions</i> .....	24
4	Synchronisation im deutschsprachigen Raum .....	27
4.1	Synchronisation oder Untertitelung? .....	27
4.2	Ablauf der Synchronisation .....	27
4.2.1	Von der Übersetzung bis zur Aufnahme .....	27
4.2.2	Kosten .....	29
4.3	Generelle Problematik bei der Synchronisation.....	29
4.3.1	Lippensynchronität .....	29
4.3.2	Paralinguistische Synchronität.....	30
4.3.3	Kinetische Synchronität.....	31
4.4	Fernsehsynchronisation.....	31
4.5	Kulturspezifika in der Synchronisation.....	33
4.5.1	Kulturelle Asynchronität .....	33
4.5.2	Auditive und visuelle Kulturspezifika .....	34
4.5.3	Entscheidungsprozess bei der Übersetzung von Kulturspezifika.....	35
4.5.4	Amerikanische Kulturspezifika im deutschen Fernsehen.....	36
5	Die Serie <i>Buffy the Vampire Slayer</i> .....	38
5.1	Der Schöpfer – Joss Whedon .....	38
5.2	Der Aufbau der Serie .....	39
5.3	Die Handlung der Serie.....	40
5.4	Die wichtigsten Charaktere .....	42
5.5	Buffy Studies.....	45
5.6	BtVS im deutschen Fernsehen .....	46
6	Die Anspielungen in <i>Buffy the Vampire Slayer</i> .....	47
6.1	Funktionen der Anspielungen .....	47
6.1.1	Humor .....	47

6.1.2	Thematische Anspielungen .....	47
6.1.3	Charakterisierende Anspielungen.....	48
6.1.4	Zwischenmenschliche Beziehungen.....	49
6.1.5	Zuschauerbindung .....	50
6.1.6	Intratextuelle Anspielungen .....	51
6.1.7	Die Funktionen zusammengefasst.....	51
6.2	Die Quellen der Anspielungen in <i>BtVS</i> .....	52
6.2.1	Film und Fernsehen .....	53
6.2.2	Literarische Anspielungen und Anspielungen an Comics .....	53
6.2.3	Stars und Celebrities.....	54
6.2.4	Sonstige Anspielungen .....	54
6.3	Die Formen der Anspielungen – „Buffy Slang“ .....	54
6.4	Konsequenzen für die Übertragung ins Deutsche .....	56
7	Analyse der Anspielungen und Kulturspezifika in <i>BtVS</i> .....	59
7.1	Generelle Anmerkungen.....	59
7.1.1	Methodik bei der Analyse .....	59
7.1.2	Auswahl der Folgen.....	59
7.1.3	Hilfsmittel bei der Analyse.....	60
7.2	Analyse der Textbeispiele.....	60
7.2.1	„Welcome to the Hellmouth“ (1.01) .....	60
7.2.2	„School Hard“ (2.03).....	68
7.2.3	„Faith, Hope and Trick“ (3.03) .....	72
7.2.4	„Band Candy“ (3.06).....	78
7.2.5	„The Zeppo“ (3.13) .....	85
7.2.6	„The Freshman“ (4.01).....	91
7.2.7	„Real Me“ (5.02) .....	97
7.2.8	„Life Serial“ (6.05).....	104
7.2.9	„Lessons“ (7.01).....	110
8	Schlussfolgerungen.....	116
8.1	Anspielungen vs. Kulturspezifika.....	116
8.2	Auswertung der Analyse.....	117
8.3	Auswirkungen auf die Wirkung des Zieltexts .....	118
	Bibliografie.....	121
	Anhang .....	129
	Abstract (deutsch).....	131
	Abstract (englisch) .....	132
	Lebenslauf .....	133

## 0 Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Übersetzung von Kulturspezifika und Anspielungen in der deutschen Synchronisation der amerikanischen Serie „Buffy the Vampire Slayer“ (abgekürzt *BtVS*).

Die Auswahl der Serie als Forschungsobjekt erfolgte deswegen, weil ich schon seit Jahren immer wieder gerne zu meinen *BtVS*-DVDs greife und mir ein paar Folgen anschau – allerdings auf Englisch. Dabei hat sich immer öfter die Frage gestellt, wie wohl der spezielle Tonfall der Serie mit ihren vielen Anspielungen und der starken Verankerung in der amerikanischen Kultur ins Deutsche übertragen wurde.

Diese Arbeit ist keine Übersetzungskritik - eine Synchronisation zu kritisieren ist m.E. keine ganz faire Angelegenheit, da die Arbeit der ÜbersetzerInnen unzähligen Einschränkungen unterliegt, vor allem zeitlichen. Stattdessen ist hier das Ziel, die Übersetzungsstrategien zu analysieren, die bei der Übertragung von Kulturspezifika und Anspielungen verwendet wurden, und zu untersuchen, ob bzw. wie die sprachliche Atmosphäre, die einen Teil der Besonderheit der Serie ausmacht, diesbezüglich beibehalten werden konnte.

Dazu wird im ersten Kapitel der Begriff „Kultur“ und seine Bedeutung in der Translationswissenschaft erläutert. Aufgrund seiner außerordentlichen Komplexität wird dieses Thema jedoch nur kurz angerissen.

Das zweite Kapitel behandelt einen der Grundbegriffe dieser Arbeit: Kulturspezifika. Dafür werden Christiane Nords Überlegungen und Klassifizierung herangezogen, die hier auf multimediale Texte angewandt werden, und zur genaueren Veranschaulichung mit Birgit Nedergaard-Larsens Auflistung extralinguistischer Kulturspezifika ergänzt werden.

Im darauffolgenden Kapitel wird der zweite Grundbegriff dieser Arbeit vorgestellt, die Anspielung. Diese wird in dieser Arbeit als eine besondere Art von Kulturspezifika aufgefasst, bzw. bezieht sie sich auf und besteht immer aus solchen. Ausgehend von den Ausführungen Ritva Leppihalmes wird erklärt, wie Anspielungen funktionieren, welche Arten und Funktionen es gibt, und welche Übersetzungsstrategien sich bei ihrer Übertragung anbieten.

Auf die Erläuterungen der theoretischen Basis folgt ein Einblick in die Praxis der Synchronisation, sowie in die Probleme, die diese Übertragungsform für das Übersetzen, insbesondere das von Kulturspezifika, birgt.

Das fünfte Kapitel widmet sich dem Forschungsobjekt dieser Arbeit, und es werden die Entstehung der Serie, ihr Schöpfer, die Handlung, die wichtigsten Charaktere, und ihre Rezeption beschrieben.

Das sechste Kapitel geht genauer auf die Rolle der Anspielungen in *BtVS* ein, um den LeserInnen ein Gefühl dafür zu vermitteln, welchen Stellenwert diese in der Serie haben. Nur mit diesem Vorwissen können dann die Übersetzungen richtig analysiert werden.

Die Analyse der Serie erfolgt schließlich im siebten Kapitel. Dazu werden die Anspielungen und Kulturspezifika in neun ausgewählten Folgen ausgehend vom englischen Ausgangstext untersucht, und ihre Übersetzung nach Leppihalme kategorisiert. Zusätzlich werden die Kulturspezifika und der Sinn der Anspielungen erklärt, und versucht, die Entscheidungen der ÜbersetzerInnen nachzuvollziehen, sowie die Wirkung der deutschen Synchronisation mit der des Originals verglichen.

Abschließend werden in den Schlussfolgerungen die Ergebnisse der Analyse ausgewertet, und näher auf die Auswirkungen der Übersetzungsentscheidungen eingegangen. Außerdem folgt eine kurze Erklärung zur Unterscheidung von Kulturspezifika und Anspielungen bei der Übersetzung, die sich während der Analyse herauskristallisierte.

Im Anhang findet sich meine E-mailkorrespondenz mit Martin Ruddigkeit, dem Geschäftsführer der Cinephon, der so freundlich war, einige Fragen zur Synchronisation von *BtVS* zu beantworten.



# 1 Kultur und Übersetzen

Der Begriff Kultur hat im allgemeinen Sprachgebrauch viele Bedeutungen. Man denkt an das Feuilleton in der Zeitung, an fremde Kulturkreise, vielleicht auch an Boden- oder Bakterienkulturen. Im Fremdsprachenunterricht begegnet einem Kultur meistens in der Form von Informationen über Literatur und Geschichte, Politik und Geografie. Man weiß auch, welcher Kultur man angehört – und dennoch ist die Definition dieses Begriffs außerordentlich schwierig.

## 1.1 Der Begriff in der Translationswissenschaft

Seit dem „cultural turn“ in den 1980ern in Deutschland wird in der Translationswissenschaft im Allgemeinen davon ausgegangen, dass beim Übersetzen nicht nur Wörter von einer Sprache in die andere übertragen werden, sondern dass es sich dabei um einen kulturellen Transfer handelt, da Sprache immer auch Teil einer Kultur ist. (Vgl. Snell-Hornby 2006:53-54) Auch Witte (2000:16) schreibt: „Sprache kann als *eine* Erscheinungsform von Kultur aufgefasst werden.“

Doch was ist nun Kultur? Schon 1952 erstellten die amerikanischen Anthropologen Kroeber und Kluckhohn eine Liste mit 164 Definitionen von Kultur, und diese wird sich seit damals mindestens verdoppelt haben. (Vgl. Katan 1999:16-17) Für die Definition von Kultur in der Übersetzungswissenschaft werden am häufigsten die Worte Heinz Göhrings herangezogen, der 1977 ausgehend von den Überlegungen des amerikanischen Anthropologen Ward H. Goodenough folgendes formuliert:

„Kultur ist all das, was man wissen, beherrschen und empfinden können muss, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten, und um sich selbst in der betreffenden Gesellschaft erwartungskonform oder abweichend verhalten zu können, sofern man dies will und nicht etwa bereit ist, die jeweils aus erwartungswidrigem Verhalten entstehenden Konsequenzen zu tragen.“ (Göhring 1977/2002:108)

Weiters folgt:

Zur Kultur gehört auch all das, was man wissen und empfinden können muss, um in der Lage zu sein, die natürliche und die vom Menschen geprägte oder geschaffene Welt wie ein Einheimischer wahrzunehmen. (Göhring 1977/2002:108)

Laut dieser Definition wird die Zugehörigkeit zu einer Kultur von den Verhaltensmustern, Erwartungen, und Werten bestimmt, nach denen sich das Handeln einer Gesellschaft richtet. Diese Regeln sind den Mitgliedern der Gesellschaft nicht unbedingt bewusst, sondern werden ihnen teilweise schon von Geburt an anerzogen und steuern so unbewusst das Verhalten. Witte (2000:52) weist darauf hin, dass TranslatorInnen bestimmte Gegebenheiten in der Fremdkultur allerdings nicht unbedingt emotiv nachempfinden, sondern vielmehr über die ausgelösten Wertungen Bescheid wissen müssen.

Ausgehend von der Definition Göhrings definiert Hans Vermeer 1989 Kultur noch umfassender, schwächt die dort explizit enthaltene Fremdperspektive jedoch etwas ab, und betont die Wichtigkeit der Resultate des kulturbedingten Verhaltens:

„[Kultur sei] die Gesamtheit der Normen, Konventionen und Meinungen, nach denen sich das Verhalten der Mitglieder einer Gesellschaft richtet, und die Gesamtheit der Resultate aus diesem Verhalten (also z.B. der architektonischen Bauten, der universitären Einrichtungen usw. usw.)“ (Vermeer 1989:9, zitiert in Snell-Hornby 2006:55)

Dennoch wird Kultur immer von außen gesehen, als Fremdkulturelles, das mit der eigenen Kultur verglichen wird. Witte (2000:53) hält fest, dass Kultur zwangsläufig durch den „Vergleich von außen“ erfasst wird, da es aufgrund der eigenen Sozialisation anders gar nicht möglich wäre. Für TranslatorInnen reiche es nicht, sich auf die instinktive Kenntnis der eigenen Kultur zu verlassen, sondern man müsse sich diese Verankerung bewusst machen, um Phänomene aus der Zielkultur mit der eigenen Ausgangskultur richtig und situationsadäquat in Bezug zu setzen. (Vgl. Witte 2000:125-126)

Kulturmittler (also u.a. auch ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen) sind demnach „Personen, die sich an der Grenze zwischen den Kulturen bewegen, Grenzen überschreiten und anderen helfen, kulturelle Grenzen zu überwinden.“ (Göhring 1977/2002:21). Die dafür nötige Kulturkompetenz definiert Witte als „Kenntnis und Beherrschung von Kultur“ (2000:53).

Um interkulturelle Kommunikation zu ermöglichen, ist das Wissen um Kultur unabdingbar, denn:

„Der Translator wird in seinem professionellem Handeln einerseits mit Verhalten bzw. dessen ‘Produkten’ (z.B. Texten i.w.S.) konfrontiert, andererseits muss er zur Erfassung von Funktion und Stellenwert/Bewertung von Verhalten/Verhaltensresultaten dessen/deren ‘Verankerung’ im kulturspezifischen ‘Wissen’ der Aktanten bis zu einem gewissen Grad ‘zurückverfolgen’ können.“ (Witte 2000:52)

### **1.1.1 Para-, Dia-, und Idiokultur**

Jeder Mensch gehört nicht nur einer, sondern mehreren Kulturen an. Es lässt sich unterscheiden zwischen Parakultur, Diakultur, und Idiokultur.

Unter Parakultur versteht man die Gesamtheit einer Kultur, also zum Beispiel die spanische Kultur. Innerhalb einer Parakultur gibt es verschiedene Gruppenkulturen, die sogenannten Diakulturen. Darunter fallen zum Beispiel regionale Kulturen, aber auch die diverser Berufsstände, Sportvereine oder einzelner Familien. Als Idiokultur bezeichnet man die Kultur eines Individuums und dessen Verhaltensweisen. (Vgl. Witte 2000:55)

Für TranslatorInnen ist das Wissen über die unterschiedlichen kulturellen Zugehörigkeiten eines Individuums von größter Bedeutung, um dessen Verhalten richtig einschätzen zu können, seine Absichten und Äußerungen richtig zu interpretieren und daraus resultierenden Informationen richtig in die Zielkultur zu übertragen.

## **2 Kulturspezifika**

Der Begriff Kulturspezifikum kann zweierlei bezeichnen: Einerseits sind damit extralinguistische Phänomene gemeint, angefangen von natürlichen Gegebenheiten bis hin zu vom Menschen geschaffenen Institutionen. Bei der Übersetzung stößt man bei dieser Art von Kulturspezifika vor allem an lexikalische Grenzen – gibt es in der ZS (Zielsprache) einen Ausdruck für den Begriff in der AS (Ausgangssprache)?

Andererseits können Kulturspezifika auch intralingual und pragmatisch definiert werden. Das bedeutet, dass man sich vor allem auf Idiome, Wortspiele, Anspielungen, aber auch auf unterschiedliche Arten der Begrüßung oder Anrede konzentriert. Bei der Übersetzung von intralingualen Kulturspezifika ist vor allem die Übertragung der impliziten Bedeutungen und Konnotationen problematisch. (Vgl. Leppihalme 1997:2-3)

### **2.1 Einteilung von Kulturspezifika nach Nord**

Christiane Nord präsentiert in ihrem Artikel „Alice im Niemandsland“ (1993) ein Schema zur Kategorisierung von Kulturspezifika in fiktionalen Texten. Sie geht bei ihren Überlegungen von literarischen Texten aus und verwendet deswegen den Ausdruck „Leser“.

In dieser Arbeit wird die Einteilung und Erklärung von Kulturspezifika auf Synchron-texte angewandt. Die Dialoge in Fernsehserien sind fiktionale Texte, die jedoch nicht gelesen werden, sondern über visuelle und akustische Kanäle rezipiert werden. Es handelt sich also um multimediale Texte.

Snell-Hornby definiert multimediale Texte folgendermaßen: „[They] are conveyed by technical and/or electronic media involving both sight and sound (e.g. material for film or television, sub-/surtitling)“; es sind also Texte, die „über die Sprache hinausgehen“ (Snell-Hornby 2006:85). Bei Herbst sind Synchron-texte außerdem Texte, die geschrieben werden, um gesprochen zu werden - „written to be spoken“ (Herbst 1994:150).

### 2.1.1 Textwelten

Fiktionale Texte stellen eine Alternative zur wirklichen Welt dar, was aber nicht bedeutet, dass sie deswegen nicht realistisch sein können. Als „Textwelt“ bezeichnet Nord „die eigene Wirklichkeit des Textes“ (1993:396), die „mit der Wirklichkeit des Lesers durchaus in Beziehung stehen kann“ (ebd.). Diese muss im Laufe des Textes erst durch bestimmte Markierungen und Signale aufgebaut werden, wodurch sie automatisch einer bestimmten Kultur zugeordnet wird. Diese Zuordnung kann explizit geschehen (z.B. durch direkte Nennung eines Landes), implizit (z.B. durch Elemente, die indirekt auf einen bestimmten Kulturraum hinweisen), oder auch gar nicht, indem weder explizite noch implizite Referenzen verwendet werden. (Vgl. Nord 1993:396)

Generell geschieht im Vergleich zu Büchern die Bestimmung des Kulturraums bei Filmen auf zwei Ebenen gleichzeitig, nämlich auf der visuellen und der akustischen. Da aber lesen als „Kino im Kopf“ beschrieben werden kann, und geschriebene Texte genauso explizit wie Bilder sein können, ist m.E. die Anwendung des Begriffs „Textwelt“ für die fiktive Welt eines Spielfilms oder eine Fernsehserie durchaus möglich. Auch die Zuordnung zu einer bestimmten Kultur funktioniert ähnlich.

Deckt sich die Textwelt mit der Welt der RezipientInnen, können diese ihre eigenen Erfahrungen und ihr Wissen dazu verwenden, sich mit ihr zu identifizieren. Sie erkennen also die reale Welt und die Kultur wieder, in der sie selbst eingebettet sind. (Vgl. Nord 1993:397)

Für ein deutsches Publikum ist das zum Beispiel bei deutschen Filmen der Fall, für ein österreichisches auch bei österreichischen Filmen.

Beschreibt die Textwelt eine für die RezipientInnen fremde Kultur, spüren sie „kulturelle Distanz“ (Nord 1993:397). Das heißt, sie erkennen die fremden Gegebenheiten zwar an, beziehen sie aber nicht auf sich selbst oder ihre Situation. Sie vergleichen dann das Dargestellte mit dem, was sie kennen, also den Normen, die in ihrem eigenen Kulturkreis herrschen. (Vgl. Nord 1993:397)

Das ist z.B. der Fall, wenn ein deutschsprachiges Publikum amerikanische Produktionen konsumiert. Allerdings ist hier zumindest ein Teil des Publikums durch jahrelangen Konsum und sich immer wiederholende Gegebenheiten schon geschult in der Bedeutung gewisser Kulturspezifika, bzw. ist es gewöhnt daran, über Unklarheiten hinwegzusehen

und auf die Sinnhaftigkeit dieser zu vertrauen. Die Fremdheit führt außerdem dazu, dass der „Eskapismus-Faktor“ für das Publikum wesentlich höher ist als bei einheimischen Produktionen.

Die dritte Möglichkeit ist, dass eine Textwelt überhaupt keiner Kultur eindeutig zugeordnet werden kann. Auch in diesem Fall neigt die RezipientIn eher zur Identifizierung. (Vgl. Nord 1993:396)

Ein Beispiel dafür wäre ein Science-Fiction-Film, der eine völlig neue Gesellschaftsform darstellt.

### 2.1.2 Handlungsreferenzen und Situationsreferenzen

Nord teilt Kulturreferenzen in fiktionalen Texten in Handlungsreferenzen und Situationsreferenzen ein.

Zu den **Handlungsreferenzen** gehören das kommunikative Handeln und das nicht-kommunikative Handeln von Charakteren. Es kann kommunikativ, d.h. „auf andere Personen gerichtet“ (Nord 1993:398), und nicht-kommunikativ, d.h. „auf die Welt der Gegenstände und Erscheinungen gerichtet“ (1993:398) gehandelt werden.

Zum **kommunikativen Handeln** zählen die phatische Kommunikation (vor allem Grüßen und Verabschieden, verbal wie nonverbal), referentielle Kommunikation (vor allem direkte Bezüge auf die Ausgangssprache des Kulturraums), expressive Kommunikation (Ausdruck von Gefühlen und Bewertungen), und appellative Kommunikation (richtet sich direkt an den Gesprächspartner). (Vgl. Nord 1993:410-412)

Zum **nicht-kommunikativen Handeln** zählen zeitliches, räumliches, emotives, und soziales Verhalten (Vgl. Nord 1993:407-410). Da diese Komponenten bei einem multimedialen Text jedoch visuell dargestellt werden, und daher bei der Synchronisation nicht verändert werden können, werden sie hier nicht weiter erläutert.

Zu den **Situationsreferenzen** gehören die „aktuelle Situation“ und die „Hintergrund-situation“.

Die **aktuelle Situation** umfasst den Ort, die Zeit, den Anlass der Handlung, sowie den Handlungsträger. (Vgl. Nord 1993:398) Auch diese Faktoren sind in einem multi-

medialen Text zum größten Teil visuell festlegt ist. Es kann gegebenenfalls höchstens versucht werden, verbale Erklärungen über die Situation einzuschieben, den Namen des Handlungstragenden zu verändern oder seinen Akzent/Dialekt nachzuahmen.

Die **Hintergrundsituation** setzt sich aus den „natürlichen und soziokulturellen Gegebenheiten [...], vor de[nen] jede aktuelle Situation zu sehen ist“ zusammen. (Nord 1993:398) Sie besteht aus vier weiteren Kategorien: Natürliche Gegebenheiten (Geografie, Flora und Fauna, etc.), Lebensgewohnheiten (Wohnen, Kleidung, Tagesablauf, etc.), Geschichte, und Kulturgüter (Literatur, Kunst, Bauwerke, Sprache, etc.). (Vgl. Nord 1993:398-399)

Für die Analyse einer Synchronfassung und deren Umgang mit Kulturreferenzen ist vor allem die Hintergrundsituation interessant, da dieses Wissen beim Zielpublikum vorausgesetzt wird, und die Erwähnungen und Anspielungen an kulturspezifische Phänomene für die Handlung sehr wichtig sein können. Außerdem handelt es sich in dieser Kategorie weitgehend um extralinguistische Kulturspezifika, bei denen Entscheidungen über die Übersetzungsstrategie getroffen werden müssen. Es ist deswegen auch nicht überraschend, dass sich Nords Kategorien der Hintergrundsituation mit der Einteilung von Birgit Nedergaard-Larsen decken.

## **2.2 Einteilung der extralinguistischen Kulturspezifika**

In ihrem Artikel „Culture-bound problems in subtitling“ (1993) beschäftigt sich Birgit Nedergaard-Larsen mit der Übersetzung von Kulturspezifika bei der Untertitelung. Sie konzentriert sich dabei auf extralinguistische Kulturspezifika, im Gegensatz zu intralinguistischen Kulturspezifika, zu denen z.B. grammatikalische Kategorien, Anredeformen oder die Verwendung von bestimmten rhetorischen Figuren oder Metaphern gehören. (Vgl. Nedergaard-Larsen 1993:210) Extralinguistische KS können nicht nur in fremdsprachigen Texten vorkommen, sondern auch in Texten des gleichen Sprach- und Kulturraums, z.B. bei technischen Texten, die für Laien oft umgeschrieben werden müssen. (Vgl. Nedergaard-Larsen 1993:211-212) Extralinguistische Elemente in einer Sprache sind entscheidend dafür, welche Wörter tatsächlich existieren, und in welche Kategorien die Realität eingeteilt wird. Nedergaard-Larsen fasst die

verschiedenen Typen von extralinguistischen Kulturspezifika in der folgenden Tabelle zusammen (Nedergaard-Larsen 1993:211):

<b>Extralinguistic culture-bound problem types</b>		
Geography etc.	geography meteorology biology	mountains, rivers weather, climate flora, fauna
	cultural geography	regions, towns roads, streets, etc.
History	buildings	monuments, castles, etc.
	events	wars, revolutions, flag days
	people	well-known historical persons
Society	industrial level (economy)	trade and industry energy supply, etc.
	social organization	defence, judicial system police, prisons local and central authorities
	politics	state management, ministries electoral system, political parties politicians, political organizations
	social conditions	groups, subcultures living conditions, problems
	ways of life, customs	housing, transport, food, meals clothing, articles for everyday use family relations
Culture	religion	churches, rituals, morals ministers, bishops religious holidays, saints
	education	schools, colleges, universities lines of education, exams
	media	TV, radio, newspapers, magazines
	culture, leisure activities	museums, works of art literature, authors theatres, cinemas, actors musicians, idols restaurants, hotels nightclubs, cafés sports, athletes



### 3 Anspielungen

Nord schreibt, dass „auch die Sprache als Teil des kulturellen Erbes einer Kulturgemeinschaft“ (1993:399) zu den Kulturgütern gehört, von denen in ihrer Einteilung von Kulturspezifika die Rede war (siehe 2.1), sie ist somit Teil der Hintergrundsituation. Dazu zählen auch bekannte Werke, Textsortenkonventionen, und intertextuelle Bezüge. (Vgl. Nord 1993:403)

Auf genau diese Aspekte beziehen sich auch Anspielungen, die man ebenfalls zu den Kulturgütern zählen kann und die daher eine Art von Kulturspezifika darstellen. Im folgenden Kapitel soll genauer erklärt werden, was Anspielungen sind und wie sie funktionieren.

#### 3.1 Was sind Anspielungen?

Wilss schreibt über Anspielungen:

„Sie stellen eine spezifische Form intentionalen sprachlichen Handelns dar, wobei der Textkontext Art und Weise der Anspielung bestimmt, so wie umgekehrt die Anspielung den betreffenden Kontext in stilistischem, intellektuellem, moralischem oder soziokulturellem Sinn akzentuiert.“ (Wilss 1989:44)

Pasco (1994:12) definiert Anspielungen als „metaphorical relationship created when an alluding text evokes and uses another independent text.“ Eine ihrer Funktionen ist es, den Sinn von Werken noch auszuweiten. Allerdings muss die Anspielung erkannt werden, bevor sie einem Text etwas hinzufügen kann.

Pasco betont, dass Anspielungen keine Plagiate sind, sondern sogar ihre Fremdheit im Text erkennen lassen müssen, um effektiv zu funktionieren. Gleichzeitig dürfen sie seiner Meinung nach nie so offensichtlich sein, dass es zu unerwarteten Kontrasten kommt. (Vgl. Pasco 1994:9)

Die RezipientIn muss für die Möglichkeit von Anspielungen offen sein, für „interweaving denotations and connotations“ (Pasco 1994:18), denn nur die RezipientIn kann die Verbindung herstellen, durch die die Anspielung zum Leben erwacht: „At any

point the reader may realize that some portion of the text needs special attention or knowledge and be led outside the text.“ (Pasco 1994:12)

Anspielungen sind nicht auf Literatur oder schriftliche Texte begrenzt - auch in Musik, in Bildern, und in Filmen kommen Anspielungen vor. So kann ein musikalisches Thema in einem Lied eine Anspielungen an ein anderes Werk sein, Elemente eines Gemäldes können an ein anderes erinnern, oder ein bestimmter Schauspieler hat einen Gastauftritt in einer Fernsehserie, oder gibt einen bestimmten Satz von sich, was beides auf eine andere Produktion verweisen kann. (Vgl. Leppihalme 1997:6)

In dieser Arbeit wird mit der Definition von Ritva Leppihalme gearbeitet, die explizit von einem translationswissenschaftlichen Standpunkt ausgeht, und die unter Anspielungen folgendes versteht: „[Allusion:] The term refers here to a variety of uses of preformed linguistic material (Meyer, 1968) in either its original or a modified form, and of proper names, to convey often implicit meaning.“ (Leppihalme 1997:3)

### 3.2 Einteilung von Anspielungen

Leppihalme unterteilt Anspielungen in drei Kategorien, betont jedoch die Wichtigkeit des Kontexts und warnt davor, sich zu sehr auf die Form zu konzentrieren (vgl. 1993:10-11).

I) *Allusions proper*:

A) *Proper-name (PN) allusions*: Anspielungen, die Eigennamen enthalten.

„Forever casual and cool, this **Dorian Gray** of closet classics gives new meaning to one-stop dressing.“ (Artikel über Trenchcoats. Harper’s Bazaar, Februar 2010:78)

„If **Cinderella** taught us anything, it’s that sometimes all you need is the right shoe to make you feel like royalty.“ (Harper’s Bazaar, August 2009:44)

B) *Key-phrase (KP) allusions*: Anspielungen, die keinen Eigennamen enthalten.

„**Vom Winde verweht**“ (Zeitungsartikel über Sturmböen bei einem Fußballspiel; Berliner Zeitung, 13.3.2006)

„Why didn't she stay at home [...] until she fell asleep, **perchance to dream** of thinner times...” (Harper's Bazaar, September 2009:231)

Beide Arten können unterteilt werden in:

a) *Regular allusions*: unveränderte, „prototypische“ Anspielungen

„**Der Kongress tanzt, aber er kommt nicht voran.**’ Auf dieses Zitat zum Wiener Kongress spielen die Studenten an [...]“ (Artikel über den Bolognapfiff in Die Presse, 2010-03-08)

„Who would have thought that **Dynasty** would become so relevant again?” (Jason Wu in einem Artikel über die Rückkehr des 80er-Jahre-Stils. Harper's Bazaar, August 2009:93)

b) *Modified allusions*: Anspielungen, die eine Veränderung oder Modifizierung des vorgeformten Materials beinhalten.

„**Der diskrete Charme** des Adels“ (Ankündigung eines Artikels über die Aristokratie auf Mallorca. Merian, Heft 2/2003)

„Söllern **im Glück**“ (Überschrift eines Artikels über die Wirtschaftswunder in einem Provinzstädtchen. Merian, Heft 2/2003)

II) *Stereotyped allusions*: Anspielungen, die so oft verwendet werden, dass sie ihre Originalität verloren haben und nicht mehr notwendigerweise an ihre Quellen erinnern; dazu gehören auch Klischees und Redewendungen. Wilss (1989:69) erwähnt, dass gerade im deutschen Sprachraum Redewendungen gerne mit zynischen Zusätzen modifiziert werden.

**Perlen vor die Säue werfen.** (ursprünglich aus der Bibel)

**Im Krieg und in der Liebe ist alles erlaubt.** (Redewendung)

**Ist das neu? Nein, mit Fewa Wolle gewaschen!** (berühmter Werbeslogan)

### III)

A) *Semi-allusive comparisons*: oberflächliche Vergleiche oder lockerere Assoziationen.

„**Like the land of Oz**, technology has good and bad witches.” (Leppihalme 1997:11)

B) *Eponymous adjectives*: Adjektive, die von einem Namen abstammen, und die mit ihrem dazugehörenden Stichwort keine fixe Kollokation bilden.

#### **Orwellsche Visionen**

Leppihalmes Einteilung basiert auf der Verwendung und den Formen von Anspielungen in englischen Texten. Dass die Konventionen für den Gebrauch von Anspielungen sich von Sprache zu Sprache unterscheiden, sieht man schon daran, dass in deutschen Texten trotz langer Suche kaum Beispiele für Anspielungen in Form von Eigennamen gefunden wurden.

Auch Wilss' (1989:48) Beschreibung bestätigt diese Erkenntnis: „Ausgangspunkt einer Anspielung ist eine zum allgemeinen Sprachbesitz gehörende Formulierung, die im individuellen Sprachgebrauch syntaktisch invariant, lexikalisch variant reproduziert wird.“ Bestimmte Wörter einer vorgeformten Phrase werden also durch andere, syntaktisch gleichwertige, Elemente ersetzt, wodurch eine neue Formulierung entsteht. Dies ist jedoch nur bei KPs, nicht aber bei Eigennamen möglich.

### **3.3 Die Funktion von Anspielungen**

Anspielungen werden aufgrund des zusätzlichen Effekts verwendet, den die damit verbundenen Konnotationen (benötigen soziales bzw. kollektives Wissen) und Assoziationen (sind subjektiv und willkürlich) haben. Damit eine Anspielung ihre Funktion erfüllen kann, muss die SenderIn wie auch die EmpfängerIn assoziationsfähig sein. (Vgl. Wilss 1989:45)

Die Interaktion zwischen AutorIn und LeserIn kann als Versteckspiel beschrieben werden, oder als das Stellen und Lösen eines Rätsels (vgl. Leppihalme 1997:32). Erkennt man als LeserIn eine Anspielung, versteht man nicht nur den Text besser, sondern ist gewissermaßen an der Entstehung des (Sub)Textes beteiligt, und stolz darauf, die Anspielung entschlüsselt zu haben. Die RezipientInnen empfinden dies als

Erfolgserlebnis, und haben dann das Gefühl, „that [they are] part of an in-group of readers, on the same wavelength as the author.“ (Leppihalme 1997:33)

Anspielungen werden für die LeserInnen natürlich auch dann zum Rätsel, wenn sie nicht erkannt werden. Genau das ist oft der Fall, wenn kulturelle Grenzen überschritten werden. Es besteht dann die Gefahr, dass sich RezipientInnen aus anderen Kulturen, die an diese Grenzen stoßen, ausgeschlossen fühlen. Allerdings kann dies auch innerhalb eines Kulturraums zwischen unterschiedlichen demografischen Gruppen vorkommen, die alle auf ihre „eigenen“ Texte anspielen. (Vgl. Leppihalme 1997:34). Hier hat die ÜbersetzerIn die Möglichkeit, für die LeserInnen der ZK zu intervenieren und ihnen die Türen zu dieser eingeweihten Gesellschaft zu öffnen. (Vgl. Leppihalme 1997:23)

Der Grad an kultureller Belesenheit variiert von LeserIn zu LeserIn. So sind zum Beispiel Anspielungen aus der Bibel oder Sprichwörter mehr Leuten bekannt als gewisse literarische Anspielungen, dazu kommen noch bestimmte Subkulturen und Eliten innerhalb der Leserschaft, die über unterschiedliche Gebiete Bescheid wissen. Die ÜbersetzerIn sollte all diesen Gruppen dienen und über ein großes Wissen über die verschiedensten kulturspezifischen Konnotationen von Begriffen verfügen. (Vgl. Leppihalme 1997:66-70)

Das Erkennen einer Anspielung ist für die ÜbersetzerIn von größter Wichtigkeit, da erst dadurch die passende Übersetzungsstrategie gewählt werden kann. Das Wissen darüber, welche Formen eine Anspielung annehmen und wie sie signalisiert werden kann, gehört zur Kultur- und Textkompetenz von ÜbersetzerInnen. (Vgl. Leppihalme 1997:71)

Wird eine Anspielung von der ÜbersetzerIn erkannt, muss diese entscheiden, wie sie übersetzt wird. Dabei sind vor allem Funktion einer Anspielung und ihre Wichtigkeit für den Text ausschlaggebend. Die Funktion wird vom Kontext bestimmt, wobei dieser natürlich von Text zu Text verschieden ist und deswegen nicht kategorisiert werden kann. Allerdings kann zwischen Anspielungen auf der Makroebene (narrative und poetische Struktur, der dramatische Aufbau des gesamten Textes) und der Mikroebene (lexikalisch-semantische und stilistische Ebene) unterschieden werden. (Vgl. Leppihalme 1997:31)

### **3.4 Arten von Anspielungen**

#### **3.4.1 Thematische Anspielungen**

Thematische Anspielungen betonen das Thema eines Werkes und lenken den Fokus auf bestimmte Aspekte einer Geschichte oder eines Charakters. Auf der Makroebene kann dies zum Beispiel ein Titel oder eine Überschrift sein, auf der Mikroebene die Wiederholung bestimmter Bilder oder Vergleiche. (Vgl. Leppihalme 1997:37)

#### **3.4.2 Humor in Anspielungen**

Anspielungen werden auch für ironische oder parodistische Zwecke eingesetzt. Im Wörterbuch der Literaturwissenschaften (Träger 1986:388) wird Parodie wie folgt definiert:

„Parodie ist literarische Kritik mittels Imitation, die bestimmte Seiten akzentuiert, überscharf erhellte, wobei im Gegensatz zur Travestie die äußere Form des Originals beibehalten, sein Inhalt aber verändert wird. Aus der so entstehenden Diskrepanz zwischen Inhalt und Form resultiert der komische Effekt, dem unterschiedliche Intentionen zugrunde liegen können.“

Der Brockhaus (2006) ergänzt:

„[Parodie:] literarisches Werk, das eine bei seinen Adressaten als bekannt vorausgesetzte Vorlage (ein einzelnes Werk, das Oeuvre eines Autors, ein Epochenstil oder Genre) unter Beibehaltung kennzeichnender Formmittel, aber mit gegenteiliger Intention nachahmt.“

Parodien auf der Makroebene sind Werke, bei denen der Text als Ganzes eine Parodie eines anderen Textes ist und dessen Form imitiert. Auf der Mikroebene sind es Zitate oder gewisse Ausdrücke, die verwendet werden, auch Sprichwörter und vor allem Werbeslogans werden aufgrund ihres hohen Bekanntheitsgrads oft adaptiert. (Vgl. Leppihalme 1997:40-41)

Leppihalme zitiert Bachtin (1988:147), der sagte, dass Parodien in der modernen Literatur selten geworden wären, da es nur mehr wenige „heilige Kühe“ gäbe, auf die man sich beziehen könne. Sie zieht daraus die Schlussfolgerung, dass sich die meisten Parodien auf Werke beziehen müssten, die an Schulen verwendet werden. (Vgl. Leppihalme 1997:40)

M.E. kann diese Aussage aber nicht auf audiovisuelle Medien ausgedehnt werden, da es hier sehr viele „Kultfilme“ und bekannte Filmsequenzen gibt, die ausgiebig in anderen Produktionen parodiert werden (z.B. in *The Simpsons*).

### **3.4.3 Anspielungen zur Charakterisierung**

Anspielungen sind ideal, um einen Charakter schnell und einfach zu charakterisieren. Charaktere, die Anspielungen von sich geben, können gebildet, belesen, oder schlagfertig wirken. Genauso aussagekräftig ist es, wenn Anspielungen nicht verstanden werden, was oft als ein Zeichen von Naivität oder Ignoranz interpretiert wird. Auch die Herkunft, die soziale Stellung, und die Interessen einer Person können so mit wenigen Worten vermittelt werden.

Genau wie bei den thematischen Anspielungen ist es auch hier die Funktion der diversen Referenzen, durch Wiederholung bestimmter Themen das Bild einer Person deutlich zu prägen und in einen gewissen Blickwinkel zu rücken. (Vgl. Leppihalme 1997:44)

### **3.4.4 Anspielungen als Indikatoren für zwischenmenschliche Beziehungen**

Auch die Beziehung und die Machtverhältnisse zwischen zwei Personen sind anhand von Anspielungen darstellbar. Die Dominanz einer Figur ergibt sich möglicherweise aus besserer Bildung oder höherer Intelligenz, manchmal auch aus besserer Selbstbeherrschung und dementsprechender Schlagfertigkeit. Wird eine Anspielung nicht erkannt, kann dies als ein Zeichen soziokultureller Unterlegenheit gewertet werden, oder ist auf Naivität, Ignoranz, oder schlicht Unwissenheit zurückzuführen. (Vgl. Leppihalme 1997:48-49) Umgekehrt führt das Erkennen einer Anspielung oft dazu, dass die Charaktere einander freundschaftlich begegnen, dies also als ein Zeichen von Gemeinsamkeit wirkt. (Vgl. Leppihalme 1997:49) Es ist außerdem möglich, dass sich die Figuren des Machtspiels bewusst sind und eiligst zu verstehen geben, dass sie eine Anspielung bemerkt und erkannt haben. (Vgl. Leppihalme 1997:46)

### 3.4.5 Klischees und Sprichwörter

Klischees und Sprichwörter werden oft zur Charakterisierung einer ungebildeten Person eingesetzt, sie können aber auch ironisch oder in unerwarteten Kontexten verwendet werden.

Genau wie Metaphern verlieren auch Anspielungen durch häufige Wiederholung viel von ihrem Effekt und werden mit der Zeit zu klischeehaften Ausdrücken oder Redewendungen – sie werden also zu „toten“ Anspielungen, wo nicht mehr an den ursprünglichen Kontext gedacht wird (was oft auch so gewollt ist, da es sonst zu ungewollten Assoziationen kommen könnte). (Vgl. Leppihalme 1997:50-53)

## 3.5 Übersetzungsstrategien für Anspielungen

### 3.5.1 Übersetzungsstrategien für *proper-name allusions*

1) *Retention*: den Eigennamen beibehalten (entweder unverändert oder in der Standardübersetzung der ZS)

1a) den Namen selbst verwenden

1b) den Namen verwenden, zusätzliche Hinweise hinzufügen

1c) den Namen verwenden, detaillierte Erklärung hinzufügen (bei der Synchronisation oft eine Zeitfrage)

2) *Replacement*: den Eigennamen durch einen anderen ersetzen

2a) den Namen durch einen anderen AK-Namen ersetzen

2b) den Namen durch einen ZK-Namen ersetzen

3) *Omission*: den Eigennamen weglassen

3a) den Namen weglassen, aber den Sinn durch andere Mittel wiedergeben, z.B. mit einem Oberbegriff

3b) den Namen und die Anspielung vollständig weglassen

(Vgl. Leppihalme 1997:79)



Der Grund dafür, dass Namen oft nicht einfach in ihrer ursprünglichen Form beibehalten werden können, liegt darin, dass die damit hervorgerufenen Konnotationen von Kultur zu Kultur verschieden sind. So kann ein Name in der AK starke Konnotationen haben, die in der ZK kaum oder gar nicht vorhanden sind. Der Bekanntheitsgrad einer Anspielung in der ZK ist deswegen ausschlaggebend für die Wahl der Übersetzungsstrategie. (Vgl. Leppihalme 1997:79)

Wird ein transkultureller Name beibehalten **(1a)**, muss nur mehr die richtige Schreibweise bzw. bei der Synchronisation die Aussprache überprüft werden. Bei der Verwendung der Standardübersetzung muss bedacht werden, dass diese sich manchmal stark vom AT unterscheiden kann. Die Namen von Städten oder literarischen Figuren lauten in der ZK oft völlig anders als in der AK (z.B. *Firenze* - *Florenz*, *Uncle Scrooge* – *Onkel Dagobert*), und auch die Titel von Büchern und Filmen können sich in ihrer übersetzten Form so stark vom Original unterscheiden, dass sie nicht wiederzuerkennen sind (z.B. *The Cider House Rules* – *Gottes Werk und Teufels Beitrag*; *Something's Gotta Give* – *Was das Herz begehrt*).

Ist ein Eigenname in der ZK allerdings nicht sehr bekannt, besteht die Möglichkeit, zusätzliche Hinweise (*guidance*) hinzuzufügen **(1b)**, um die Konnotationen der RezipientInnen in die richtige Richtung zu lenken. Dabei sollte allerdings darauf geachtet werden, dass überflüssige und plumpe Erklärungen schnell als herablassend empfunden werden können, da das Publikum sich in seiner Intelligenz beleidigt fühlen könnte. (Vgl. Leppihalme 1997:108-110)

Eine attraktive Alternative zur Beibehaltung scheint das Finden eines geläufigeren Namens in der AS oder ZS zu sein **(2a, 2b)**. Das Problem hierbei ist allerdings, auch wirklich einen geeigneten Namen zu finden, der die Funktion passend wiedergibt. Außerdem muss darauf geachtet werden, dass die Anspielungen auch für den Charakter plausibel sind und zum Kontext passen. So kann ein Charakter in einem amerikanischen Film z.B. nicht plötzlich einen deutschen Schlagersänger erwähnen – dies wäre einfach nicht plausibel und würde die Illusion zerstören, dass die Sprachbarriere nicht existiert. (Vgl. Leppihalme 1997:110-111) Der Name müsste also international bekannt sein.

Manchmal wird eine Anspielung auf ihren Sinn reduziert, bzw. dieser explizit gemacht, oder ein Eigenname durch einen Oberbegriff ersetzt (**3a**). Diese Methode bietet den RezipientInnen mehr Information als bei der Beibehaltung des Eigennamens, und greift gleichzeitig nicht so stark in den Text ein wie eine zusätzliche Erklärung. (Vgl. Leppihalme 1997:111-112)

Eine weitere Möglichkeit ist das Weglassen eines Eigennamens (**3b**) ohne jeglichen Versuch, die Anspielung mit anderen Mitteln zu übertragen. Allerdings muss bedacht werden, dass auch, wenn die RezipientIn in der ZK die Konnotationen eines Namens nicht versteht, sie dennoch in der Lage sein kann, eine Anspielung und ihren Sinn im Groben zu erkennen. (Vgl. Leppihalme 1997:114) Bei der Synchronisation müsste die Lücke außerdem mit anderem Inhalt ausgefüllt werden.

### 3.5.2 Übersetzungsstrategien für *key-phrase allusions*

A) *use of standard translation*: Standardübersetzung verwenden

B) *minimal change*: minimale Veränderung, d.h. wörtlich übersetzen, ohne auf Konnotationen oder Kontext einzugehen. Die Anspielung kann meistens nur durch Rückübersetzen erkannt werden.

C) *extra-allusive guidance*: „wegweisend“ übersetzen – d.h. die ÜbersetzerIn fügt zusätzliche Informationen hinzu, die im AT nicht für notwendig gehalten wurden.

D) Fußnoten, Endnoten, Appendix, Vor- und Nachwort des Übersetzers, etc. (bei der Synchronisation nicht möglich)

E) *simulated familiarity*: simulierte Bekanntheit oder internes Markieren, d.h. Hinzufügen von intratextuellen Signalen, die darauf hinweisen, dass es sich um eine Anspielung handelt, z.B. mittels Syntax oder Formulierungen, die sich vom Stil des Kontexts abheben und so darauf hinweisen, dass es sich um entlehene Worte handelt. Bei der Synchronisation kann hier auch mit der Stimme und der Betonung gearbeitet werden.

F) *replacement by a preformed TL item*: Substitution durch einen vorgeformten ZS-Ausdruck.

G) *reduction*: Reduzierung der Anspielung auf den Sinn, d.h. den Sinn explizit machen.

H) *re-creation*: eine Passage wird kreativ „nachgebaut“, sodass sie auf die Konnotationen der Anspielungen hinweist.

I) *ommission*: Auslassung der Anspielung (bei der Synchronisation muss hier wegen der Lippensynchronität anderes Material eingefügt werden)

\*AT beibehalten

(Vgl. Leppihalme 1997:84)

Anders als bei Eigennamen ist es bei KPs so gut wie nie möglich, diese unübersetzt beizubehalten. In vielen Fällen gibt es auch keine Standardübersetzung, sondern die KPs müssen mittels Synonymen, Änderung der Satzstellung, etc. wiedergegeben werden. Standardübersetzungen gibt es nur bei transkulturellen Anspielungen (*brave new world* - *schöne neue Welt*; *to be or not to be* - *Sein oder Nichtsein*). (Vgl. Leppihalme 1997:83)

Soll bei der Übersetzung von KPs so wenig wie möglich verloren gehen und so viel wie möglich von der Anspielung beibehalten werden, greift man auf die Standardübersetzung einer KP zurück (falls vorhanden) **(A)** oder auf *minimal change* **(B)**. So können kompetente RezipientInnen in der ZK die gleiche Freude bei der Entschlüsselung der Anspielung erleben wie jene in der AK. Allerdings muss hin und wieder nach einer Standardübersetzung gesucht werden, die vielleicht nicht einfach zu finden ist. Außerdem besteht die Möglichkeit, dass die Anspielung in der ZK einen ganz anderen Stellenwert hat als in der AK, und deswegen nicht die gleiche Funktion erfüllt. (Vgl. Leppihalme 1997:115-116)

Um auf die Präsenz einer Anspielung hinzuweisen, werden oft verschiedenen Signale, oder *extra-allusive guidance*, verwendet **(C)**. Diese können die Form einer einführenden Phrase annehmen oder, was bei der Synchronisation natürlich nicht möglich ist, typografischer Natur sein (Anführungszeichen, Kursivschrift). Allerdings kann hier stark mit der Betonung gearbeitet werden. Auch die Quelle einer Anspielung kann genannt werden. (Vgl. Leppihalme 1997:116-117)

Eine Anspielung aus der AS durch eine aus der ZS zu ersetzen **(F)**, ist selten effektiv. Wie bereits oben erklärt, wird dadurch die Illusion zerstört, dass die RezipientIn eine fremde Welt ohne Sprachbarrieren erleben kann. Auch kann es hier schwierig sein,

geeignetes Material zu finden. Am besten funktioniert diese Methode bei Redewendungen oder Sprichwörtern, aber auch bei humoristischen Anspielungen kann so die Funktion beibehalten werden. (Vgl. Leppihalme 1997:118-119)

*Reduction*, die Reduzierung der Anspielung auf den Sinn (**G**), kann besonders bei nicht besonders kreativen oder oft wiederholten Anspielungen angewendet werden. Ein Beispiel wären Slogans aus Politik oder Werbung der AK, die das Zielpublikum nicht verstehen würde. Hier wird paraphrasiert; man kann auch nach Ausdrücken in der ZS suchen, die die gleiche Wirkung haben. Eine wörtliche Übersetzung von unbekannten Anspielungen reduziert diese auf den Sinn, und tilgt deren mögliche kreative Form, wobei vor allem mittels zusätzlichen Adjektiven und Attributen Erläuterungen möglich sind. (Vgl. Leppihalme 1997:120-121)

Eine manchmal sehr zeitaufwendige Strategie ist *re-creation* (**H**). Hier wird versucht, sich vom AT zu lösen und die Funktion der Anspielung auf kreative Art und Weise im ZT wiederzugeben. Ziel dabei ist, beim Zielpublikum ähnliche Konnotationen hervorzurufen, und die Funktion der KP beizubehalten. *Re-creation* kann auch bedeuten, dass man Anspielungen an Stellen im ZT einbaut, an denen im Original keine vorhanden sind. (Leppihalme 1997:122-124)

Abschließend muss angemerkt werden, dass die Wahl der Übersetzungsstrategie immer von Faktoren wie Genre, Texttyp, Funktion des ZT, Zielpublikum, Kontext, etc. abhängt, sowie davon, welche Funktion Priorität hat. (Vgl. Leppihalme 1997:124)

Bei der Synchronisation wird die Arbeit der ÜbersetzerInnen außerdem noch von etlichen andere Faktoren eingeschränkt, auf die im nächsten Kapitel näher eingegangen wird.

## **4 Synchronisation im deutschsprachigen Raum**

### **4.1 Synchronisation oder Untertitelung?**

Bei der Bearbeitung einer fremdsprachigen Produktion stellt sich zuerst immer folgende Frage: Synchronisieren oder mit Untertiteln versehen?

Luyken nennt zwei Faktoren, die bestimmend dafür sind, welches Verfahren in einem Land bevorzugt wird: Umfasst der heimische Markt mehr als 20 Millionen Haushalte, kann in das wesentlich teurere Synchronisationsverfahren investiert werden. Genau diese Märkte zeichnen sich dann auch durch den geringeren Import von ausländischen Produktionen aus. Kleinere Sprachmärkte dagegen importieren sehr viele ausländische Programme, und entscheiden sich deswegen für die Untertitelung, um nicht noch mehr Kosten entstehen zu lassen. (Vgl. Luyken 1991:32)

Kilborn (vgl. 1989:430) nennt außerdem noch die Fremdsprachenkenntnisse einer Sprachgemeinschaft als Grund - diese sind im skandinavischen Raum generell sehr gut, wo Untertitelung die Regel ist, aber zum Beispiel in England eher gering. Mit synchronisierten Produktionen erreiche man deswegen in Gesellschaften mit weniger ausgeprägter Multikulturalität ein größeres Publikum als mit untertitelten Fassungen.

Die Entscheidung für ein bestimmtes Verfahren hängt auch von den Eigenschaften einer Produktion ab. Ist viel Text vorhanden, kann bei der Synchronisation mehr davon erhalten werden, andernfalls eignet sich auch die Untertitelung. (Vgl. Cedeño-Rojas 2007:84)

### **4.2 Ablauf der Synchronisation**

#### **4.2.1 Von der Übersetzung bis zur Aufnahme**

Der Übersetzungsprozess bei der Synchronisation ist in Deutschland zweigeteilt. Bekommt ein Studio den Auftrag, wird ausgehend vom Post-Production-Script (dieses enthält im Gegensatz zum Drehbuch alle tatsächlich gesprochenen Dialoge) eine Rohübersetzung erstellt, die oft mehrere Möglichkeiten zur Wiedergabe enthält. Anhand dieser wörtlichen Übersetzung erstellt dann eine SynchronautorIn das Synchron- oder

Dialogbuch, bei dem besonders auf die Lippsynchronität geachtet wird. (Vgl. Cedeño-Rojas 2007: 108-109)

In den letzten Jahren ist es üblich geworden, auch den RohübersetzerInnen den Film auf VHS-Kassette zur Verfügung zu stellen - gleichzeitig sind die Verleihe aus Angst vor Raubkopien aber viel strenger geworden. Teilweise ist es nur möglich, das Band an einem bestimmten Ort zu sichten, und manchmal bekommen sogar selbst die SynchronsprecherInnen nur eine geschwärzte Version des Films oder eine mit fehlender Tonspur zu sehen. (Vgl. Erb & Maier, 2009)

Die SynchronautorIn ist oft auch Synchron- (oder Dialog)regisseurIn, was vor allem bei eventuell nötigen Änderungen während der Aufnahmen hilfreich ist, da diese sich schon im Vorhinein genau mit dem Material auseinandergesetzt hat. Oft sehen die SynchronsprecherInnen den Film vor Beginn der Aufnahmen nämlich nicht vollständig, weswegen es die Aufgabe der SynchronregisseurIn ist, sie genau über Handlung und Rolle zu informieren. (Vgl. Cedeño-Rojas 2007:110)

Die Aufnahmen erfolgen in Takes, d.h. in kleinen Filmabschnitten, die meistens ein paar Sätze lang sind. Um Kosten zu sparen, gibt es einen komplizierten Dispositionsplan der SchauspielerInnen, was dazu führen kann, dass manchmal auch Dialoge ohne Dialogpartner aufgenommen werden müssen. Erst am Ende der Aufnahmen werden die unterschiedlichen Bänder (Sprachaufnahmen, Internationale Tonspur – darauf befinden sich die Geräusche und die Musik des Originals) zusammengeschnitten und gemischt. (Vgl. Erb & Maier 2009)

Während in den 60er und 70er Jahren die Synchronisation noch ziemlich frei gestaltet werden konnte (ein Extrembeispiel ist die deutsche Version von „The Persuaders“ [dt. „Die Zwei“] von Rainer Brandt und Karlheinz Brunnemann), achten heute vor allem bei großen Mainstream-Produktionen oft Supervisoren der Verleihfirmen darauf, dass die Synchronisation dem Original so ähnlich wie möglich ist. Auch bei unterschiedlichen Dialekten und Akzenten wird darauf Wert gelegt, diese so authentisch wie möglich wiederzugeben, weswegen auch wirklich Schauspieler und Schauspielerinnen der jeweiligen Nationalität ins Studio geholt werden. (Vgl. Kegel 2008)

#### **4.2.2 Kosten**

Der deutsche Synchronisationsmarkt gilt aufgrund seiner langen Tradition als einer der am weitesten entwickelten. Doch der Markt ist auch heiß umkämpft, und Sender und Filmverleihe entscheiden oft jedes Mal aufs Neue, welches Synchronstudio einen Auftrag bekommt. Dabei geht es oft nur um Preisunterschiede von ein paar 100 Euro. (Vgl. Erb & Maier 2009)

Die Synchronisation eines Kinofilms kostet ungefähr 40.000 bis 50.000 Euro, Fernsehfilme kosten weniger. Für die Synchronisation eines Films steht jedoch oft nur ein Bruchteil des Gesamtbudgets zur Verfügung, und es ist keine Seltenheit, dass für die Premierenfeier eines Films mehr Geld ausgegeben wird als für dessen Übertragung ins Deutsche. (Vgl. Erb & Maier 2009)

Bei einer 45-minütigen Folge einer Fernsehserie liegen die Kosten ungefähr bei 10.000 bis 14.000 Euro. (Vgl. Ruddigkeit 2010; siehe Anhang)

Der technische Fortschritt der letzten Jahre hat jedoch auch dazu geführt, dass Kleinunternehmer, die von zu Hause aus arbeiten und sehr wenig Personal beschäftigen, die Synchronisation (meistens von DVDs) zu einem kaum zu unterbietenden Preis anbieten – allerdings sind diese dann auch von sehr schlechter Qualität. (Vgl. Erb & Maier 2009)

### **4.3 Generelle Problematik bei der Synchronisation**

Eine gute Synchronisation vermittelt den Eindruck, es handle sich um den Originaltext, und wird vom Zielpublikum wie ein Original rezipiert. Gleichzeitig sollten die bestimmenden Eigenschaften des Textes und die ursprünglich intendierte Funktion des AT auch in der synchronisierten Fassung beibehalten werden. (Vgl. Herbst 1994:243)

Allerdings gibt es bei der Synchronisation zahlreiche Faktoren, die die Freiheit der ÜbersetzerInnen stark einschränken und die Übersetzung in eine Art Korsett drängen.

#### **4.3.1 Lippensynchronität**

Bei der Synchronisation will man die Illusion erwecken, dass die Personen auf der Leinwand oder im Fernsehen wirklich in der Sprache des Zielpublikums sprechen. Einer der wichtigsten Faktoren für das Gelingen dieses Vorhabens ist, dass sich das Gehörte

und die Mundbewegungen decken. Deswegen wird bei der Synchronisation auch versucht, die Lippenbewegungen des Originals zu imitieren. (Vgl. Herbst 1994:29)

Allerdings ist Lippensynchronität nicht immer gleich wichtig. Bei Passagen, bei denen die SchauspielerInnen nur von hinten zu sehen oder überhaupt nicht im Bild sind, kann man sich wesentlich mehr Freiheiten erlauben als bei Fällen, in denen das Gesicht des Sprechers oder der Sprecherin in Großaufnahme erscheint (Close-up). Auch bei Totalaufnahmen (der ganze Körper des Darstellers oder der Darstellerin ist im Bild zu sehen) erkennt das Publikum nur, dass sich die Lippen bewegen, einzelne Laute werden aber kaum wahrgenommen. (Vgl. Herbst 1994:29-30)

Qualitative Lippensynchronität bezieht sich darauf, „inwieweit die durch die Artikulation bestimmter Laute bedingten Lippenpositionen bzw. –bewegungen des Originalfilms im Synchrontext Entsprechungen besitzen.“ (Herbst 1994:32) Untersuchungen haben ergeben, dass strikte qualitative Lippensynchronität, also eine möglichst genau Entsprechung der Lippenbewegungen, für das Publikum keine große Rolle spielt. Es scheint zu reichen, dass sich der Grad der Mundöffnung einigermaßen deckt. Auch die Tatsache, dass eine Silbe überhaupt betont wird, ist wichtiger als die zugehörige Lippenbewegung. (Vgl. Herbst 1994:49)

Als quantitative Lippensynchronität bezeichnet Herbst (1994:33) „die Simultaneität von Ton und Lippenbewegungen, unabhängig vom Charakter der Bewegung“. Es geht hier also darum, dass vor allem Anfang und Ende des Sprechens übereinstimmen. Allerdings decken sich die Länge des Originaltons und des Synchronons oft nicht, weswegen die SynchronsprecherInnen auf gewisse Tricks zurückgreifen müssen, um die Lippensynchronität trotzdem einigermaßen aufrecht zu erhalten. Dabei kann die Tatsache genutzt werden, dass Lippenbewegungen oft früher als das eigentliche Sprechen einsetzen, oder umgekehrt der Mund nicht gleich nach einer Äußerung sofort geschlossen wird. (Vgl. Herbst 1994:33)

#### **4.3.2 Paralinguistische Synchronität**

Wie etwas gesagt wird ist genauso wichtig, manchmal sogar wichtiger, als was gesagt wird. Tempo, Lautstärke, Artikulation, Stimmhöhe und –qualität informieren vor allem



über den emotionalen Zustand einer SprecherIn. So hängt es z.B. von der Intonation ab, ob eine Äußerung sarkastisch oder neutral interpretiert wird. (Vgl. Whitman-Linsen 1992:45) Paralinguistische Komponente ergänzen die verbale Aussage, und schränken so gleichzeitig die Übersetzung ein, die die Kohärenz zwischen Ton und Wörtern bewahren muss. (Vgl. Chaume Varela 1997:320)

Gerade das Sprechtempo spielt bei der Synchronisation eine große Rolle, da es bei „wortlastigeren“ Sprachen wie zum Beispiel dem Deutschen (im Vergleich zum Englischen) bei der Synchronisation oft zu sehr unterschiedlichen Textlängen kommt. Durch schnelleres oder langsames Sprechen kann quantitative Lippensynchronisation erreicht werden. Dennoch sollte das Tempo nicht willkürlich verändert werden, sondern es muss auch Rücksicht auf die Persönlichkeit des Charakters und die jeweilige Situation genommen werden. Und auch hier ist die Art der Aufnahme (Großaufnahme, Totale, etc.) wieder von großer Wichtigkeit. (Vgl. Herbst 1994:35)

#### **4.3.3 Kinetische Synchronität**

Bei der kinetischen Synchronität muss vor allem die Kohärenz zwischen Bild und Aussage beachtet werden. (Vgl. Chaume Varela 1997:320) Als Faustregel bei Gestik und Mimik gilt, dass sie zeitlich immer mit der betonten Silbe eines Wortes zusammenfallen. Deshalb sollte auch bei der Synchronisation die Betonung auf dieser Geste liegen, weil diese sonst völlig unmotiviert wirken würde. (Vgl. Herbst 1994:50) Auch bei kulturell unterschiedlichen Bewegungen ist es meistens möglich, den Text so zu gestalten, dass die Geste Sinn ergibt. (Vgl. Herbst 1994:246)

#### **4.4 Fernsynchronisation**

Die Synchronisation von Fernsehserien unterscheidet sich in einigen Aspekten deutlich von der Filmsynchronisation.

Einer der wichtigsten Faktoren, die es zu beachten gilt, ist Kontinuität. Die durchschnittliche amerikanische Serie läuft ungefähr fünf oder sechs Staffeln, wobei es sehr erfolgreiche Produktionen auch auf 10 oder 11 Staffeln bringen (z.B. *Friends*, 7th

*Heaven*), und andere bereits nach einer Staffel wieder abgesetzt werden (z.B. *Firefly*). Je nach Form einer Serie besteht sie meistens aus 12 oder 22 Folgen pro Staffel.

Es ist in vielen Serien nichts Ungewöhnliches, wenn auf Charaktere, die einmal in einer Folge einen Auftritt hatten, zu einem späteren Zeitpunkt wieder zurückgegriffen wird, manchmal Jahre später. Dies kann aus narrativen Gründen geschehen (z.B. bei Rückblenden), oder weil das Publikum auf einen Charakter gut angesprochen hat. In solchen Fällen bemüht man sich, die gleichen SynchronsprecherInnen einzusetzen. Auch bei Gastauftritten von berühmten SchauspielerInnen wird meistens versucht, deren „offizielle“ Synchronstimmen zu engagieren.

Genauso wichtig für die Kontinuität ist auch die Beibehaltung der „Terminologie“ einer Serie. Gerade Mystery- oder Science-Fiction-Serien spielen oft in einer Welt, die vor neuen Konzepten und Begriffen nur so strotzt (bei *BtVS* z.B. „hellmouth“, „watcher“, „Slayer“, etc.). Aber auch in Comedys gibt es oft gewisse Schlagwörter oder Phrasen, die immer wieder verwendet werden, oft als Markenzeichen eines bestimmten Charakters – z.B. Barney Stinsons „It’s gonna be legendary!“ aus *How I Met Your Mother*, Joeys „How you doin’?“ aus *Friends*, Carries „I couldn’t help but wonder...“ aus *Sex and the City*, etc.

Diese Wichtigkeit kollidiert jedoch mit den Anforderungen der Praxis. Martin Ruddigkeit von Cinephon (siehe Anhang) erklärt, dass bei der Synchronisation leider nie gewartet werden kann, bis alle Folgen einer Staffel vorliegen. Dass sich daraus manchmal Fehler ergeben, weil die Entwicklung einer Serie nicht abschätzbar ist, muss deswegen in Kauf genommen werden.

Dennoch wird man bemüht sein, Stimmen und Terminologie nicht einfach von Folge zu Folge zu verändern, da solche Ausrutscher dem treuen Publikum schnell auffallen und die Illusion der Synchronisation zerstören würden. Als zum Beispiel 2006 die deutsche Synchronsprecherin von Marge Simpson, Elisabeth Volkmann, starb, wurde unter dem wachsamen Auge der Fans die Komödiantin Anke Engelke mit der Aufgabe betraut. (Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_Simpsons#Synchronsprecher](http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Simpsons#Synchronsprecher); 2010-06-01)

## 4.5 Kulturspezifika in der Synchronisation

„Any film is a mirror of the culture in which it unfolds, along with the mentality, attitudes and intentions of its screenplay author and director, all conveyed through the language and visual images which serve as their vehicle.“ (Whitman-Linsen 1992:125)

Das Publikum der Originalfassung nimmt bestimmte Tatsachen, die die Handlung bestimmen, als gegeben hin. Moralische Werte, politische und historische Identitäten, gewisse Geschmacksvorstellungen etc. sind kollektives Wissen und führen deswegen nicht zu Verständnisschwierigkeiten. Wird der Film oder die Serie jedoch in eine andere Sprache übertragen und von einem Publikum rezipiert, das in einem „fremden“ Kulturraum verankert ist, stößt man unausweichlich auf „unübersetzbare“ kulturspezifische Inhalte. (Vgl. Whitman-Linsen 1992:125)

### 4.5.1 Kulturelle Asynchronität

„Sich mit Filmsynchronisation auseinanderzusetzen heißt in erster Linie, sich zu fragen, welche Zeichensysteme übertragbar sind und was ein Zuschauer beim Betrachten eines bestimmten Filmes empfinden kann/will/darf/soll.“ (Manhart 1996:73)

Ein Film besteht aus akustischen und visuellen Informationen, wobei letztere von der ÜbersetzerIn nicht verändert werden können. Nonverbale Zeichen und kulturelle Phänomene im Bild sind jedoch oft von großer Wichtigkeit für die Handlung und können genauso viel Information vermitteln wie der gesprochene Text. Kulturspezifika finden sich also auf unterschiedlichen Ebenen, von denen einige übersetzbar sind, und andere nicht. Die größte Problematik bei der Synchronisation ist daher der Gegensatz zwischen der veränderbaren verbalen Ebene und der unveränderbaren visuellen Ebene. Der Informationstransfer findet nur auf der sprachlichen Ebene statt, die gegebenenfalls für Erklärungen verwendet werden kann und deren Möglichkeiten so sorgfältig wie möglich nutzen sollten.

Allerdings sind Erläuterungen gerade noch bei der Übersetzung einzelner kulturspezifischer Begriffe und Anspielungen möglich, bei komplexeren Phänomenen stößt man bei der Synchronisation jedoch schnell an die Grenzen des Möglichen. Das Erklären anderer kultureller Gewohnheiten wie Begrüßungsrituale oder die Regelungen zwischenmenschlicher Beziehungen, die für die Logik der Handlung selbst wichtig sein können,

ist bei der Synchronisation deswegen in der Regel nicht möglich. (Vgl. Manhart 1996:173)

Von der eigenen Norm abweichendes Verhalten wird vom Publikum jedoch wahrgenommen und kann zu dem „vagen Gefühl führen, etwas nicht richtig verstanden zu haben“ (Manhart 1996:173). Manhart nennt diesen Kontrast „kulturelle Asynchronität“, und definiert diese wie folgt: Das Bild enthält Information, „die weder durch den Dialog noch durch das Vorwissen des Rezipienten von diesem richtig interpretiert werden kann.“ (Manhart 1996:191) Dieses Phänomen stelle das Hauptproblem der Synchronisation dar, da es unüberwindbar sei. Die kulturspezifischen Merkmale eines Films werden deswegen meistens getilgt, da das Publikum diese Informationen nicht einordnen könne. (Vgl. Manhart 1996:191-192)

#### **4.5.2 Auditive und visuelle Kulturspezifika**

Kulturspezifika gibt es in den verschiedensten Formen. Dazu gehören auditiv wahrnehmbare Kulturspezifika wie Werbejingles, bekannte Lieder und musikalische Themen, Geräusche wie Polizeisirenen etc., und paralinguistische Kulturspezifika (Sprechtempo, Stimmhöhe, etc.).

Zu den verbalen auditiv wahrnehmbaren Kulturspezifika zählt man Dialekte und Akzente, sowie Anspielungen und verbal erwähnte Phänomene der AK im Text (für eine genaue Einteilung und Übersetzungsstrategien siehe 2.2 bzw. 3.5). (Vgl. Jurja 2004:94-97)

Nonverbale visuell wahrnehmbare Kulturspezifika sind etwa die kulturspezifische Ausprägtheit von Gestik und Mimik, Proxemik, Bekleidungsnormen, Benimmregeln, etc. Dazu kommen die verschiedenen Schauplätze einer Produktion, die den Handlungsort zusätzlich spezifizieren (Geschäfte, Autos, Häuser, etc.).

Auch im Bild sichtbare schriftliche Information wie diverse Schilder, Zeitungen, Aufschriften, und andere verbale Texte können kulturspezifisch sein. (Vgl. Jurja 2004:94-97)

Manchmal ist es notwendig, nonverbale Informationen im Synchrontext explizit zu machen. (Vgl. Chaume Varela 1997:319) Allerdings werden in der westlichen Kultur

auch viele visuelle Informationen wie z.B. Aussehen und Farben gleich interpretiert. (Vgl. Chaume Varela 1997:324)

#### **4.5.3 Entscheidungsprozess bei der Übersetzung von Kulturspezifika**

Ziel der Synchronisation ist es, dass das Publikum einen ursprünglich fremdsprachigen Film in der gleichen Form rezipieren kann wie das Publikum der Originalfassung. Die Äquivalenz zwischen AT und ZT soll also so groß wie möglich sein. Dazu gehört der Anspruch, dass „der Text wie ein Original rezipiert wird“, und „dass der Zieltext dabei die dominierende(n) Funktion(en) des Ausgangstextes ebenfalls aufweist.“ (Herbst 1994:237)

Dennoch können die Funktionen des ZT bei der Rezeption schwanken und leicht von denen des AT abweichen. In vielen Fällen sieht das Zielpublikum einen synchronisierten Film z.B. auch als Informationsquelle über das Land und den Bereich an, in dem er spielt. (Vgl. Herbst 1994:235) Außerdem können die Ansprüche der AuftraggeberInnen, was Register und Stil betrifft, von denen der ursprünglichen Version des Films abweichen (z.B. aufgrund von Jugendschutzbestimmungen oder Sendezeit). (Vgl. Herbst 1994:241)

Im Allgemeinen orientiert sich die Übersetzung von Kulturspezifika bei der Synchronisation, wie bei den meisten Texten, am Zielpublikum. Doch gerade diese Vorgabe verkompliziert die Entscheidungsfindung, da aufgrund des oft sehr heterogenen Publikums und der großen Anzahl der ZuschauerInnen oft signifikante Unterschiede bei Vorwissen und Bildungshintergrund vorhanden sind. Gerade bei Fernsehserien gibt zwar der Sendetermin gewisse Anhaltspunkte über das Zielpublikum, doch dieser variiert oft. (Vgl. Herbst 1994:241-242)

Lässt man ein Kulturspezifikum weg, ist einerseits zu fragen, was für ZuschauerInnen verloren geht, die mit der AK (oder deren Produktionen) vertraut sind. Verzichtet man andererseits auf eine Erklärung, muss bedacht werden, wie Leute damit umgehen, die vielleicht eine benötigten. (Vgl. Herbst 1994:242) Dazu kommt noch, dass es vor allem bei nordamerikanischen Produktionen unmöglich ist, „eine Trennlinie zwischen Ausgangs- und Zielkultur zu ziehen“ (Herbst 1994:242), und dem Zielpublikum vieles aus der AK bereits bekannt ist.

„Obwohl der Synchrontext entscheidend vom Zweck der Synchronisation bestimmt ist, kann dieser Zweck nur sehr vage beschrieben werden.“ (Herbst 1994:243) Durch die Heterogenität des ZP und die schwierige Abgrenzung der Kulturen wird das Erstellen einer Übersetzung daher zum Balanceakt.

Für die Übersetzung, auch von Kulturspezifika, orientiert sich Manhart an folgenden Überlegungen:

„Unpopuläre Wortwahl oder eine Fülle unbekannter Kultureme würden beim Publikum auf Ablehnung stoßen und hätten in erster Linie ökonomische Konsequenzen. Die Bestätigung der vorgefassten Meinung des Publikums, was beispielsweise in einem Western, in einem Krimi oder in einer Komödie vorkommen und gesagt werden sollte, erhöht die Wahrscheinlichkeit der Akzeptanz des Films beim Publikum“ (Manhart 1996:193)

Dieser Ansatz verhindert m.E. jedoch die Weiterentwicklung und die Anpassung an Veränderungen der Ausgangsproduktionen. Werden die Erwartungen des Publikums aus Angst vor wirtschaftlichen Verlusten immer erfüllt, ist wenig Platz für Innovationen und kreative Lösungen. Das könnte dazu führen, dass das Publikum irgendwann genug vom „synchronisierten Einheitsbrei“ hat.

Schon jetzt bevorzugt ein großer Teil des jungen deutschsprachigen Zielpublikums amerikanischer Serien die Originalversion, die man problemlos aus dem Internet herunterladen oder online schauen kann, oft sogar mit deutschen Untertiteln. Populäre Serien, um die in den USA ein „Hype“ entsteht, können so viel früher und ohne die langen Wartezeiten, die aufgrund der Lizenzierung und Synchronisation für das deutsche Fernsehen entstehen, konsumiert werden. Das wiederum führt zu niedrigeren Einschaltquoten für die synchronisierte Fassung, womit die Zukunft der Serie im deutschsprachigen Raum ungewiss wird. (Vgl. Schmieder 2009)

#### **4.5.4 Amerikanische Kulturspezifika im deutschen Fernsehen**

2007 kamen in Europa 59,5% der im Fernsehen gezeigten Serien aus Amerika. Insgesamt liegt der Prozentsatz von nicht-europäischen (und größtenteils amerikanischen) fiktiven Programmen (Filme, Serien, Animationen, etc.) in Deutschland bei 63,8%, in Österreich bei 65,5%. Zum Vergleich: heimische Produktionen nehmen in

Deutschland 13,4% des Programms ein, in Österreich nur magere 2,2%. (Vgl. <http://www.obs.coe.int/about/oea/pr/a08vol2.html>, 2010-07-15)

Durch die starke Präsenz amerikanischer Serien stoßen sich treue ZuschauerInnen nicht mehr an vielen „andersartigen“ Gegebenheiten, sondern sind mit ihnen vertraut. Wer z.B. amerikanische Jugendserien schaut, weiß Bescheid über Schulbusse, den Ruf von Cheerleadern, die Wichtigkeit des Abschlussballs, und dass 16-jährige Auto fahren dürfen. Diese Dinge benötigen also keine Erklärung mehr. Auch sind sie nicht schwer zu verstehen oder zu interpretieren, sodass sie vom Publikum ohne weiteres akzeptiert werden können – genauso wie die Tatsache, dass sich Charaktere aus einem offensichtlich anderem Kulturkreis in fließendem Deutsch miteinander unterhalten.

Man sollte außerdem nicht die Fähigkeit des Publikums unterschätzen, anhand des Kontexts eigene Schlüsse zu ziehen, oder aber Unklarheiten zu ignorieren und sich auf die Haupthandlung zu konzentrieren. Die ZuschauerInnen akzeptieren Tatsachen und Werte, auf denen die Handlung aufbaut, in dem Vertrauen, dass schon alles seinen Sinn ergibt. Allerdings gilt das wiederum nur für Phänomene, die auch sichtbar sind. Bei verbalen Anspielungen auf unbekannte Erscheinungen ist die Problematik des Erläuterns durchaus noch gegeben.

## 5 Die Serie *Buffy the Vampire Slayer*

„The first thing I ever thought of when I thought of ‘Buffy the movie’, was the little blonde girl who goes into a dark alley and gets killed in every horror movie. The idea of ‘Buffy’ was to subvert that idea, that image, and create someone who was a hero where she had always been a victim. That element of surprise, that element of genre busting is very much at the heart of both the movie and the series.” Joss Whedon (Welcome to the Hellmouth, DVD-Kommentar)

Die Serie „Buffy the Vampire Slayer” stammt aus der Feder von Joss Whedon, der auch schon das Drehbuch für den 1992 erschienenen gleichnamigen Film schrieb. Der Film handelt davon, wie Buffy, auf den ersten Blick ein typischer kalifornische Teenager, beliebter Cheerleader und eher an Oberflächlichkeiten interessiert, von ihrer Berufung als neue Vampirjägerin erfährt. Die Produktion mit Kristy Swanson, Donald Sutherland, und Luke Perry in den Hauptrollen war jedoch ein Misserfolg, und Whedon distanzierte sich schon während der Dreharbeiten davon, mit der Begründung, dass die resultierende seichte Teenie-Horrorkomödie überhaupt nicht seinen Absichten und seinem eher düsteren Drehbuch entsprach. Drei Jahre nach der Premiere des enttäuschenden Buffy-Films hatte eine Produzentin die Idee, aus der Geschichte eine Fernsehserie zu machen, und Whedon bekam eine zweite Chance. (Vgl. <http://www.avclub.com/articles/joss-whedon,13730>; 2010-07-23)

Unter Kritikern gilt die Serie als eine der bestgeschriebenen überhaupt. Ein Kritiker der Washington Post nennt sie zum Beispiel „one of the best, most influential, genre-defining television series in decades.“ (Harrington 2005)

*BtVS* war eine sehr beliebte Serie, die dennoch kein Massenpublikum anzog. Williamson (2005:77) definiert „affluent, educated, female and mostly white consumers“ zwischen 18 und 34 Jahren (vgl. Williamson 2005:90) als das Zielpublikum der Serie.

### 5.1 Der Schöpfer – Joss Whedon

Joss Whedon wurde 1964 in New York geboren. Er lebt und arbeitet in Los Angeles, verbrachte einen Teil seiner Schulzeit jedoch am Winchester College in England. Schon sein Großvater und sein Vater schrieben für Fernsehserien, er selbst begann seine



Karriere als Drehbuchautor im Team für die Sitcom *Roseanne*. Nach *Roseanne* arbeitete er als Script-Doctor, verbesserte also bereits existierende Drehbücher für diverse Filme. Für seine Arbeit an *Toy Story* wurde er sogar mit einer Oscar-Nominierung belohnt. (Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0923736/bio>; 2010-07-23)

*BtVS* war seine erste eigene Serie, doch er fand offensichtlich Geschmack an der Erfahrung. 1999, gleichzeitig mit dem Start der vierten Staffel von *BtVS*, fand die Premiere des Spin-offs<sup>1</sup> *Angel* auf The WB statt, das fünf erfolgreiche Jahre lang lief.

2002 zeigte der amerikanische Sender FOX 12 Folgen von Whedons Science-Fiction-Western *Firefly*, allerdings wurden die Folgen in der falschen Reihenfolge gesendet, und die Serie sehr zum Entsetzen der Fans frühzeitig abgesetzt. Der darauffolgende abschließende Kinofilm *Serenity* (2005) war jedoch ein Erfolg.

2008 unterschrieb Whedon einen weiteren Vertrag bei FOX. Das Ergebnis war die Serie *Dollhouse* mit Eliza Dushku (die zuvor bei *BtVS* die Rolle der Jägerin Faith spielte) in der Hauptrolle, die von Februar 2009 bis Jänner 2010 zwei Staffeln lang lief und dann, wie *Firefly*, trotz guter Kritiken abgesetzt wurde. (Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0923736/bio>; 2010-01-07).

Zurzeit konzentriert sich Whedon auf das Schreiben von Filmdrehbüchern, bei denen er teilweise auch die Regie übernehmen will. (Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0481738>; 2010-07-23)

## 5.2 Der Aufbau der Serie

Am 10. März 1997 wurde die erste Folge von *BtVS* auf dem Sender The WB (heute CW) gezeigt. Die Folgen liefen zunächst montags um 21 Uhr, dann dienstags um 20 Uhr. (Vgl. <http://buffylover440.tripod.com/>; 2010-07-23) Die Serie lief sieben Staffeln lang, von 1997 bis 2003. Nach der fünften Staffel wurde die Serie von dem Sender UPN übernommen und ausgestrahlt. (Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Joss\\_Whedon](http://en.wikipedia.org/wiki/Joss_Whedon); 2010-01-07)

Jede Staffel besteht aus 22 Folgen, außer der ersten, die als „midseason replacement“ (d.h. als Ersatz für eine erfolglose und deswegen vorzeitig abgesetzte Serie) gesendet wurde und deswegen nur aus 12 Folgen besteht. Die ungefähr 40-minütigen Folgen (so

---

<sup>1</sup> Spin-Off: Eine beliebte Nebenfigur wird zur Hauptfigur einer neuen, eigenen Serie

kommt man mit den Werbepausen auf eine Gesamtsendezeit von einer Stunde) werden im Lauf einer Staffel wöchentlich gezeigt. In den USA läuft eine Staffel meistens von September bis Mai, wobei über die Weihnachtsfeiertage eine Pause eingelegt wird (Hiatus), und in den Sommermonaten mit dem Drehen der neuen Staffel begonnen wird.

Die Folgen bei *BtVS* bestehen aus geschlossenen (im Lauf einer Folge gelöst) und offenen Handlungssträngen (längerfristig). In geschlossenen Folgen geht es meistens um das „Monster der Woche“, parallel dazu werden Beziehungsstrukturen und Charaktere weiterentwickelt; längerfristig wird im Lauf einer Staffel der Kampf gegen das „Big Bad“, einen besonders starken Gegenspieler und Hauptfeind, geführt. (Vgl. Lang-Muhr 2004:87-90)

Es gibt eine offizielle achte Staffel von *BtVS*, allerdings nicht als Fernsehserie, sondern als Comic. Sie erscheint seit 2007 bei Dark Horse Comics, und wird u.a. auch von den ehemaligen DrehbuchautorInnen geschrieben. (Vgl. <http://www.darkhorse.com/Zones/Buffy>; 2010-08-11)

### **5.3 Die Handlung der Serie**

„In every generation there is a Chosen One. She alone will stand against the vampires, the demons and the forces of darkness. She is the Slayer.“ – Prolog von *BtVS*

„Buffy the Vampire Slayer“ dreht sich um Buffy Summers (dargestellt von Sarah Michelle Gellar), die die „Jägerin“ ist - ein junges Mädchen mit besonderen Kräften, deren Aufgabe es ist, gegen das Böse zu kämpfen - und um ihre Freunde, die ihr beim Kampf gegen Vampire und Dämonen zur Seite stehen.

Die Serie beginnt nach den Ereignissen des Kinofilms. Buffy ist von der Schule verwiesen worden, nachdem sie dort eine Turnhalle voller Vampire in Brand gesetzt hat, und ihre Eltern haben sich scheiden lassen. Sie zieht daraufhin mit ihrer Mutter Joyce von Los Angeles in das beschauliche Städtchen Sunnydale, um dort ein neues Leben zu beginnen. Ihre Berufung als Vampirjägerin kann sie allerdings, sehr zu ihrem Leid, nicht hinter sich lassen, und so versucht sie, sich mit ihrem Schicksal zu arrangieren und trotz

der ständigen Bedrohungen ein normales Leben zu führen, mit Freunden, Beziehungen, und eventuell sogar einer Zukunft.

Eine Jägerin wird gerufen, wenn die vorige stirbt. Jeder Jägerin wird ein Wächter zur Seite gestellt, der über das nötige theoretische Fachwissen für den Kampf gegen das Böse verfügt und sie trainiert. Buffys Wächter ist Rupert Giles (Anthony Stewart Head), der prototypische intellektuelle Engländer, der praktischerweise als Bibliothekar an Buffys Highschool angeheuert hat. Ihre zwei engsten Freunde, die sie von der ersten bis zur letzten Folge begleiten werden, sind der gutherzige Xander (Nicholas Brendon), und die hochintelligente Willow (Alyson Hannigan), beides eher Außenseiter an der Schule. Diese drei bilden zusammen mit Buffy das Zentrum der Handlung („the Four Core“), und so sehr sich die Charaktere im Lauf der Staffeln auch weiterentwickeln, und andere Charaktere hinzukommen und wieder gehen, so ist doch klar, dass die vier eine unzerstörbare Einheit bilden. Es wird in der Serie auch oft betont, dass es gerade die Verbindungen zur „normalen“ Welt sind, die Buffy zur erfolgreichsten (weil langlebigsten) Jägerin überhaupt machen – sie geben ihr die Stärke, angesichts immer stärker werdender Bösewichte und des endlosen Tötens von Vampiren nicht aufzugeben.

*BtVS* nimmt die Metapher „Highschool/ das Leben ist die Hölle“ wörtlich, und die typischen Ängste und Probleme der Pubertät manifestieren sich hier als waschechte Dämonen:

„In the world of Buffy [...] the problems that teenagers face become literal monsters. A mother can take over her daughter's life [...]; a strict stepfather-to-be really is a heartless machine [...]; a young lesbian fears that her nature is demonic [...]; a girl who has sex with even the nicest-seeming guy may discover that he afterward becomes a monster [...]” (Wilcox 2002:xix)

Es handelt sich zudem um eine sehr experimentierfreudige Serie. Es gibt eine Folge, in der 20 Minuten lang kein Wort gesprochen wird („Hush“ - erhielt eine Emmy-Nominierung), eine Musicalfolge („Once More, With Feeling“), und eine, in der jegliche musikalische Untermalung fehlt und nur natürliche Geräusche vorkommen („The Body“). Es ist schwer, die Serie auf ein bestimmtes Genre festzulegen – *BtVS* ist eine Mischung aus Action, Komödie, Horror, und Melodrama, wobei letzteres bestimmend für die Entwicklung der Handlung ist. (Vgl. Williamson 2005:78)

## 5.4 Die wichtigsten Charaktere

a) **Buffy** war an ihrer alten Schule äußerst beliebt. In Sunnydale wird sie dennoch zur Außenseiterin, da ihre Aktivitäten als Jägerin immer wieder ein seltsames Licht auf sie werfen (Cordelia: „[...] you're always around when all this weird stuff is happening. And I know you're very strong, and you've got all those weapons... I was kind of hoping you were in a gang.") Buffy ist die Anführerin der Gruppe, ein Status, der mit großer Macht verbunden ist und auch viel Einsamkeit mit sich bringt. Ihre Verantwortung gegenüber dem Wohl der Menschheit kollidiert immer wieder mit ihren Pflichten als Schülerin und Studentin und verschließt ihr sämtliche Karrieremöglichkeiten – in der fünften Staffel gibt sie das College auf, um sich um ihre Familie zu kümmern, in der sechsten arbeitet Buffy in einem Burgerladen. Am Ende der siebten Staffel hat sie ihr Dasein als „einzige Auserwählte“ satt, und beschließt deswegen, ihre Macht mit allen potentiellen Jägerinnen zu teilen: „I say my power will be our power“. Eine Armee von jungen Mädchen kämpft im Finale der Serie vereint gegen das Urböse - und gewinnt.

b) **Willow** ist die Intellektuelle und das Computergenie der Gruppe, die sich vom Mauerblümchen zur selbstbewussten jungen Hexe entwickelt. Nachdem ihr Freund Oz sie in der vierten Staffel verlässt, beginnt sie eine Beziehung mit Tara, die ebenfalls über magische Kräfte verfügt. In der sechsten Staffel wird Willow abhängig von Magie, und als Tara erschossen wird, verliert sie die Kontrolle über ihre Kräfte und führt fast die Apokalypse herbei. Xander hält sie noch rechtzeitig auf, doch erst am Ende der Serie kann Willow ihre enormen Fähigkeiten gezielt und ohne Rückfall wieder einsetzen.

c) **Xander** ist einer der wenigen in der Serie, die nie über besondere Kräfte verfügen, dennoch stellt er sich mutig jedem Feind. Während seine Freunde aufs College gehen, wird er Handwerker. Auf der Highschool verbindet ihn eine Hassliebe mit Cordelia, die ihn verlässt, nachdem er eine kurze Affäre mit Willow hat. In der vierten Staffel beginnt er eine Beziehung mit Anya, einer ehemaligen Rachedämonin, die er in der sechsten Staffel vor dem Altar stehen lässt. Xander ist der Clown der Gruppe, der jedoch das Herz an der richtigen Stelle hat, und dadurch für den Zusammenhalt der „Scoobies“ sorgt.

**d) Giles** ist die einzige erwachsene Hauptfigur der Serie. Er stammt aus der britischen Oberschicht und muss sich im sonnigen Kalifornien erst zurecht finden. Als Wächter entwickelt er für Buffy Vatergefühle, und wird deswegen vom Wächterrat seiner Aufgabe entbunden, bis Buffy seine Vorgesetzten in der fünften Staffel zwingt, ihn wieder einzustellen. In den ersten zwei Staffeln bahnt sich eine Beziehung mit Jenny Calendar an, Buffys Computerlehrerin, die jedoch von Angelus getötet wird.

**5. Cordelia** wird oft als die Person gesehen, die Buffy früher war – oberflächlich, reich, gemein zu Außenseitern, und anfangs sehr beliebt. Ihr Status an der Schule leidet jedoch unter der Beziehung mit Xander. Cordelias Scharfzüngigkeit ist gnadenlos, doch in ihrer Direktheit auch sehr ehrlich („*Tact is just not saying true stuff*“ - Parallelen zur Cordelia in Shakespeares *King Lear*). Am Ende der dritten Staffeln verlieren ihre Eltern ihr gesamtes Vermögen wegen Steuerhinterziehung, und sie zieht nach L.A., wo sie eine Schauspielkarriere anstrebt, schließlich aber bei Angel anheuert.

**6. Angel**, der Vampir, wird mehr als einmal als „tall, dark, and brooding“ bezeichnet. Nachdem er durch einen Fluch seine Seele zurückerhalten hat, wird er von den Erinnerungen an seine grausamen Taten als Vampir gepeinigt. Erst durch den Kampf gegen das Böse findet er einen Weg, für seine Sünden zu büßen. Trotz seiner Liebe zu Buffy verlässt er am Ende der dritten Staffel Sunnydale, und eröffnet in L.A. ein Detektivbüro – seinen Abenteuer kann man in der Serie *Angel* folgen. Verliert er seine Seele, wird er zu Angelus, seiner früherer, bösen Form, und ist zu den abscheulichsten Taten fähig.

**7. Oz** ist Willows Freund, genau wie sie hochintelligent, und drei Nächte im Monat verwandelt er sich in einen Werwolf. Er ist ein Mann weniger Worte, eher stoisch veranlagt, und lässt sich nur hin und wieder zu lakonischen Bemerkungen hinreißen. Mitte der vierten Staffel verlässt er Willow, um seine Werwolfnatur unter Kontrolle zu bringen.

**8. Faith** ist der dunkle Schatten Buffys, die zweite Jägerin, und wird oft als das interpretiert, was Buffy ohne den Halt ihrer Freunde sein könnte. Sie wird gerufen, als Buffy für ein paar Minuten tot ist, dann aber von Xander wiederbelebt wird. Faith

genießt ihr Dasein als Jägerin, das ihrem Leben Bedeutung und Halt gibt, findet aber für Buffys Geschmack zu sehr Gefallen an ihrer Macht und der damit verbundenen Gewalt. Schließlich tötet sie unabsichtlich einen Menschen, bietet ihre Dienste nach dem darauffolgenden Ausschluss aus dem Team dem Bösewicht der Staffel, dem Bürgermeister, an, und fällt nach einem Kampf mit Buffy ins Koma. Als sie erwacht, sinnt sie zuerst auf Rache, wird aber schließlich rehabilitiert (dies geschieht größtenteils in *Angel*) und kämpft schließlich an Buffys Seite gegen das Urböse.

**9. Spike**, ein englischer Punk-Vampir und ehemaliger Wegbegleiter von Angel, taucht in der zweiten Staffel als jugendlicher Bösewicht auf. Er wird von Buffy besiegt, und kehrt in der vierten Staffel erneut nach Sunnydale zurück. Dort wird ihm von einer geheimen Regierungsorganisation, der „Initiative“, ein Chip eingepflanzt, der ihn davon abhält, Menschen zu töten. Daraufhin wird er widerwillig in die Gruppe integriert, und verliebt sich in der fünften Staffel in seine ehemalige Erzfeindin. Buffy weist ihn zurück, beginnt jedoch in der sechsten Staffel eine Affäre mit ihm, die sie dann aufgrund ihres schlechten Gewissens beendet. Daraufhin verlässt Spike Sunnydale, und kehrt in der siebten Staffel mit einer Seele zurück. Er spielt eine wichtige Rolle bei der Besiegung des Urbösen.

**10. Anya**, eine Jahrhunderte alte Rachedämonin, wird von Giles ihrer Kräfte beraubt, und muss daher ein Dasein als Sterbliche in Sunnydale fristen. Sie verliebt sich in Xander, und ist ab der vierten Staffel Teil der Gruppe. Mit ihren oft taktlosen Äußerungen und ihrer Unkenntnis gesellschaftlicher Normen nimmt sie dramaturgisch gesehen die Rolle von Cordelia ein.

**11. Dawn** ist in der fünften Staffel ohne weitere Erklärungen als Buffys 14-jährige Schwester zu sehen, und alle tun so, als wäre sie schon immer dagewesen. Erst nach einigen Folgen wird das Geheimnis um sie gelüftet: Sie ist die menschliche Form des Schlüssels, den die Höllengöttin Glory benötigt, um in ihre Dimension zurückzukehren, und wurde zu Buffy geschickt (mitsamt falschen Erinnerungen für alle), damit diese sie beschützt. Buffy opfert sich schließlich für ihre kleine Schwester, und wird Anfang der sechsten Staffel von Willow wieder auferweckt. Dawn selbst bleibt Teil der Familie.

## 5.5 Buffy Studies

„I think it's always important for academics to study popular culture, even if the thing they are studying is idiotic. If it's successful or made a dent in culture, then it is worthy of study to find out why. 'Buffy,' on the other hand is, I hope, not idiotic. We think very carefully about what we're trying to say emotionally, politically, and even philosophically while we're writing it." Joss Whedon  
(<http://www.nytimes.com/2003/05/16/readersopinions/16WHED.html>; 2010-07-22)

*BtVS* gilt als „Qualitätsserie“, und findet sich regelmäßig auf diversen Best-of-Listen wieder. Aufgrund der Vielschichtigkeit der Serie können die verschiedensten Ausprägungen von Globalisierung, Marxismus, Feminismus, diversen Machtverhältnissen, literarischen Themen und Strömungen, etc. in *BtVS* analysiert werden. Die (angloamerikanische) Akademikerwelt hat sich auf die Serie gestürzt, und es ist eine Flut von Artikeln, Anthologien, Büchern, und sogar ein Online-Journal entstanden. Auf *Slayage: The Online Journal of Buffy Studies*<sup>2</sup> werden Essays wie „Between Heaven and Hells: Multidimensional Cosmology in Kant and *Buffy the Vampire Slayer*“<sup>3</sup>, „*Buffy the Vampire Slayer* and the Domestic Church: Revisioning Family and the Common Good“<sup>4</sup>, und „It Wasn't Our World Anymore. They Made It Theirs': Reading Space and Place“<sup>5</sup> veröffentlicht. (Vgl. [http://slayageonline.com/EBS/tables\\_of\\_contents/type/buffy\\_studies\\_essays.htm](http://slayageonline.com/EBS/tables_of_contents/type/buffy_studies_essays.htm); 2009-05-29).

„If I made 'Buffy the Lesbian Separatist', a series of lectures on PBS on why there should be feminism, no one would be coming to the party, and it would be boring. The idea of changing culture is important to me, and it can only be done in a popular medium." - Joss Whedon (Nussbaum 2002)

Buffy gilt für viele Kritiker als feministische Ikone (Vgl. Williamson 2005:85): Eine Frau kontrolliert die Erzählung, der weiblichen Körper wird als eine Quelle von Stärke, Widerstandskraft, und Zähheit dargestellt, und ihre Macht steht über gesellschaftlichen Zwängen. Sie lehnt die Kontrolle durch den patriarchalischen Wächterrat und andere Vorschriften ab, und verlässt sich stattdessen auf die Hilfe ihrer Freunde.

Auch die Autorität der Erwachsenenwelt wird hinterfragt und abgelehnt: „[...] adults are often depicted as woefully blind to the monstrous problems that plague Sunnydale, or

---

<sup>2</sup> Im Frühling 2010 umbenannt in *The Journal of the Whedon Studies Association*.  
(Vgl. [http://slayageonline.Com/pages/Slayage/site\\_history.htm](http://slayageonline.Com/pages/Slayage/site_history.htm); 2010-07-23)

<sup>3</sup> Von James Lawler

<sup>4</sup> Von Reid B. Locklin

<sup>5</sup> Von Karen Sayer

are the source of monstrousness itself.” (Williamson 2005:80) Für die Rolle der Sprache dabei siehe Punkt 6.1.4.

Allerdings weisen kritische Stimmen auch darauf hin, dass die Probleme, die in *BtVS* dargestellt werden, die der weißen Mittelschicht sind. (Vgl. Williamson 2005:88) Andere soziale und ethnische Gruppen kommen kaum vor, und wenn, dann werden sie als „Das Andere“ dargestellt, das erst bestehen kann, wenn es sich an die gängigen (Buffy's) Moralvorstellungen anpasst.

## **5.6 *BtVS* im deutschen Fernsehen**

„Buffy – Im Bann der Dämonen“, so der deutsche Titel der Serie, wurde zum ersten Mal am 9. Oktober 1998 auf Pro7 ausgestrahlt. Die Synchronisation übernahm die Synchronfirma Cinephon in Berlin, den Auftrag für die Rohübersetzung bekam Dr. Änne Troester, eine Amerikanistin, die auch Serien wie „Grey’s Anatomy“ und „Angel“ übersetzt hat, und außerdem als Filmkritikerin arbeitet (Vgl. <http://www.lepusworx.de/pages/lepusworx.htm>; 2010-09-10). Das Dialogbuch schrieb bis zur 8. Folge der ersten Staffel Werner Böhnke, danach übernahm Martina Marx (Vgl. Ruddigkeit, siehe Anhang), die u.a. auch bei der Synchronisation von *Angel* und der Serie *Gilmore Girls* mitarbeitete. Die Dialogregie führte Thomas Wolff, der außerdem als Synchronsprecher für Schauspieler wie Michael Madsen und Samuel L. Jackson arbeitet.

(Vgl. <http://www.synchronkartei.de/index.php5?action=show&type=serie&id=490>; <http://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=talker&id=770>; und <http://www.synchronkartei.de/index.php?action=search>, alle 2009-05-13)

Pro7 strahlte die ersten drei Staffeln samstagsnachmittags aus, der traditionellerweise an Jugendliche gerichtet ist, weswegen *BtVS* selbst auch eher als seichte „Teenie-Serie“ abgetan wurde. Ab der vierten Staffel wurden die Folgen immer mittwochs um 20:15, also zur Hauptsendezeit, gezeigt. Doch auch der Wechsel ins Hauptabendprogramm änderte nicht viel am Ruf der Serie. Von 2006 bis 2008 wurden Folgen teilweise auch im Doppelpack spätabends auf Kabel eins wiederholt. (Vgl. <http://www.fernsehserien.de/index.php?serie=2613&seite=6&sender=0>; 2010-07-22)



## **6 Die Anspielungen in *Buffy the Vampire Slayer***

Emily Dial Driver und Jesse Stallings (vgl. 2008:149) haben in *BtVS* ungefähr 4231 Anspielungen gezählt – bei einer Gesamtanzahl von 144 Folgen kommen so im Durchschnitt auf eine Folge 29 Anspielungen. Im Folgenden wird auf die Bedeutung dieser Anspielungen näher eingegangen.

### **6.1 Funktionen der Anspielungen**

#### **6.1.1 Humor**

Das primäre Ziel der Anspielungen in *BtVS* ist es, Humor entstehen zu lassen. Die Mischung aus Horror und Humor ist ein Markenzeichen der Serie, und während die Handlung sehr düster sein kann, wird die Sprache zur Auflockerung der Stimmung eingesetzt.

Der Humor entsteht einerseits durch die unerwarteten Analogien und Anspielungen auf Phänomene der Populär- und Alltagskultur, andererseits durch deren innovative Integrierung in die Sprache. Durch die Flexibilität der englischen Sprache konnten die DrehbuchautorInnen fast eine eigene Sprache, zumindest aber einen eigenen Slang kreieren, der sich vor allem durch die konstante Einbettung von Eigennamen in das Sprachsystem und die Neuschöpfung von Wörtern auszeichnet (siehe 6.3 dieser Arbeit).

#### **6.1.2 Thematische Anspielungen**

Ein durchgehendes Thema der Serie ist der Kampf gegen das Böse, der vor allem von den „Core Four“, also Buffy, Xander, Willow, und Giles ausgefochten wird. Xander prägt den Ausdruck „The Scoobie Gang“, oder abgekürzt „The Scoobies“, für das helfende Team um Buffy herum. Dies ist eine Anspielung auf die Zeichentrickserie Scooby-Doo, in der vier Freunde (und eine Bulldogge) gemeinsam Geister jagen.

Buffy ist eine Superheldin, die versucht, ihr Schicksal mit einem normalen Leben zu verbinden. Als Anführerin der Gruppe leidet sie oft an den Konsequenzen ihrer Macht – als einzige „Auserwählte“ ist sie für das Schicksal der gesamten Menschheit verantwortlich, Abschottung und Einsamkeit sind die Folge. Dementsprechend oft kommen Anspielungen auf die klassischen Superhelden vor, die ein Doppelleben führen müssen, wie Superman, Spiderman, und Batman.

Xander dagegen, der als einer der wenigen in der Serie nicht über Superkräfte oder zumindest sehr viel magisches Wissen verfügt, sieht sich mehr als nur einmal als unnützer Teil der Gruppe, der den anderen nur im Weg steht. Er vergleicht sich selbst mit Jimmy Olsen (der unerfahrene Reporter in „Superman“) oder Robin (Batmans Gehilfe).

Oft beginnt auch eine Folge mit einer Reihe von Anspielungen, die sich auf das kommende Thema beziehen oder die einen bestimmten Handlungsstrang noch betonen.

### **6.1.3 Charakterisierende Anspielungen**

Die meisten Anspielungen in *BtVS* sind so gewählt, dass sie zu den jeweiligen Charakteren passen und deren Persönlichkeiten noch vertiefen.

Einerseits lassen die Anspielungen eindeutig erkennen, zu welcher Zeit die Handlung spielt und welcher Generation Buffy und ihre Freunde angehören. Die häufigen Referenzen auf die verschiedensten Phänomene lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass die Protagonisten in den USA der 80er Jahren aufgewachsen sind und ihre Teenagerzeit in den späten 90er Jahren erleben. Der Umgang mit und der Konsum von Massenmedien gehören für sie zum Alltag, was man auch an ihrer ausgeprägten Medienkompetenz erkennt.

Andererseits kann man durch die Anspielungen auf die verschiedenen Interessen und Eigenschaften der Charaktere schließen. „They’re very specific and they all have their very specific world view.“ (*BtVS*-Featurette: Buffy Speak)

Xander ist der typische „geek“, der über ein großes Wissen über Comics und alle möglichen Science-Fiction-Serien und -Filme verfügt.

Willow ist die Intellektuelle der Gruppe, Cordelia wirft mit Designernamen um sich, und die schlagfertige Buffy lässt generell kaum je eine Gelegenheit aus, eine Äußerung mit einer Anspielung zu versehen, egal welcher Natur.

Dennoch verfügen sie alle über das gleiche Basiswissen – sie gehören immerhin der selben Generation in der selben Kultur und trotz einiger Unterschiede auch der selben sozialen Schicht an, sehen die selben Filme und Fernsehserien, und sind den selben Werbungen ausgesetzt.

Giles ist in jeder Hinsicht das Gegenteil der Teenager. Er ist wesentlich älter, kommt aus einem anderen Land, und ist zu einer ganz anderen Zeit aufgewachsen. All das spiegelt sich auch in seiner Sprache wider. Er drückt sich gewählt aus, durch und durch „britisch“, und hin und wieder stammelt er auch (so als wäre er mit der Schnelligkeit der Konversation unter den Teenagern überfordert). Er macht eher selten Anspielungen, und wenn, dann schimmern seine Belesenheit und hohe Bildung stark durch.

Am stärksten bemerkt man die charakterisierende Funktion der Anspielungen bei den Bösewichten der sechsten Staffel, dem Trio. Dieses setzt sich aus den drei „Nerds“<sup>6</sup> zusammen, alle ehemalige Schulkameraden von Buffy, die ununterbrochen über *Star Wars*, *Star Trek* und den besten Bond-Darsteller diskutieren. Anhand der Intensität ihrer Unterhaltungen (und auch an den direkten Hinweisen auf ihre Vergangenheit) kann man leicht ableiten, dass sie in der Schule als „Verlierer“ abgestempelt waren, und die High School keine leichte Zeit für sie war.

#### **6.1.4 Zwischenmenschliche Beziehungen**

In *BtVS* spielen vor allem die Beziehungen und Konflikte zwischen den Charakteren eine große Rolle. Es ist daher kein Wunder, dass auch den Anspielungen eine wichtige Aufgabe bei der Darstellung der Verbindungen zwischen den Charakteren zukommt.

Die meisten Anspielungen in *BtVS* werden von den Jugendlichen gemacht. Das kommt nicht nur daher, dass Buffy, Willow, und Xander die Hauptfiguren sind, um die sich der Großteil des Geschehens dreht, sondern auch daher, dass sie ein und derselben Generation angehören. Noch wichtiger, sie gehören derselben Clique an. Das geteilte Wissen ist ein wichtiger Faktor für das Gemeinschaftsgefühl der Gruppe, und das gegenseitige Verstehen der Anspielungen bestätigt jedes Mal aufs Neue die Verbindung zwischen ihnen. Außerdem führen die ständigen popkulturellen Referenzen in ihren

---

<sup>6</sup> „Nerd: [eng. = Schwachkopf] (Jargon abwertend): sehr intelligenter, aber sozial isolierter Computerfan“ (Duden 2006)

Unterhaltungen zu der Entstehung einer „Insidersprache“, der vor allem Erwachsene nicht folgen können, was ebenfalls den Zusammenhalt fördert.

Wird eine Anspielung in *BtVS* nicht verstanden, deutet dies meistens auf unterschiedliche Hintergründe hin bzw. auf Charaktere „von außen“ – das kann das Alter, die Bildung, oder den sozialen Status betreffen.

Versteht z.B. Giles eine Anspielung nicht, unterstreicht das die Unterschiede zwischen ihm und den Teenagern, und es ist klar, dass er an gewissen Ebenen ihrer Verbindung nie teilhaben kann. In solchen Fällen werden sein Alter und seine Ahnungslosigkeit, was die Welt amerikanischer Jugendlicher betrifft, deutlich.

Es gibt jedoch auch Situationen, in denen zumindest ein Teil der Gruppe (Willow hat meistens keine Probleme mit Giles Anspielungen) ihm nicht folgen kann – dann liegt die Macht bei Giles und die Unwissenheit und Unerfahrenheit der anderen wird betont.

Die Charaktere sind sich ihrer häufigen Verwendung von Anspielungen durchaus bewusst, und sprechen diese sogar öfter an. Manche Anspielungen werden als nicht treffend abgetan, als zu kommerziell oder als zu obskur – weder die Charaktere noch die DrehbuchautorInnen scheuen vor kurzen Exkursen auf die Metaebene zurück. Auch wird manchmal damit gerechnet, dass eine Anspielung nicht verstanden wird, und Erklärungen folgen von selbst.

### **6.1.5 Zuschauerbindung**

Durch die häufigen Anspielungen auf die verschiedensten Phänomene der Popkultur appelliert die Serie an die Erfahrungen des jugendlichen Zielpublikums, die sich oft mit denen der Charaktere decken werden – die „Charlie Brown“-Sondersendungen zu Weihnachten, die John-Hughes-Filme aus den 80er Jahren, die Comichefte, die man als Kind liest. Gleichzeitig wird mit literarischen und historischen Anspielungen aber auch eine ältere und gebildete Schicht angesprochen. Indem sie die unterschiedlichen Anspielungen verstehen, können sich die verschiedensten demografischen Gruppen mit *BtVS* identifizieren.

Einen großen Beitrag dazu leisten auch die unerschrockenen Bezugnahmen auf die Populärkultur. Durch diesen Tabubruch, „kulturell minderwertiges“ Material zu

verwenden, kann ein viel größeres Publikum angesprochen werden, das sich durch das Verstehen der Anspielungen als Teil der „eingeweihten“ Gruppe fühlt, als Insider.

Die Werbeslogans und Markennamen siedeln die Serie zusätzlich in der Gegenwart an und verankern sie im US-amerikanischen Alltag. So entsteht trotz aller Mysteryelemente der Eindruck, dass Buffy und Co die Lebenswelt des Publikums teilen, und die Handlung tritt näher an die ZuschauerInnen heran.

### **6.1.6 Intratextuelle Anspielungen**

„Over time, the show’s mythology has become as rich and multilayered as any work of literature - eternally complicating its own notions of morality, allowing characters to grow up in a way rare for television and generating enough internal allusions to fuel its own media-studies department.” (Nussbaum 2002)

Ein weiteres wichtiges Merkmal von *BtVS* ist, dass sehr viel Wert auf Kontinuität gelegt wird. Intratextuelle Anspielungen belohnen die treuen ZuschauerInnen, die die Serie schon lange mitverfolgen. Meistens nehmen diese die Form von Referenzen an Vorkommnisse aus vergangenen Folgen an, es gibt aber auch Fälle, in denen die DrehbuchautorInnen bewusst auf zukünftige Ereignisse anspielen – jedoch oft in so kryptischer Form, dass sie erst im Nachhinein Sinn ergeben. Manchmal kommt es natürlich auch vor, dass sich die AutorInnen im Nachhinein auf eine Äußerung oder Situation beziehen, der ursprünglich gar keine größere Bedeutung zugeschrieben war.

### **6.1.7 Die Funktionen zusammengefasst**

Die Anspielungen in *BtVS* haben nicht nur humoristische Zwecke, sondern eine weit vielschichtigere Funktion. Sie verleihen der Serie zusätzliche Ebenen, mit denen das Publikum arbeiten kann, sich identifizieren kann, über die es lachen kann, und die es zu einem ständigen Rätselraten animieren. Man wird eingeladen, Verknüpfungen zu Texten (im weitesten Sinn) außerhalb der Serie zu knüpfen, was die Handlung gleich viel näher an die Realität herantreten lässt.

Durch die Anspielungen werden die Charaktere auf subtile Art und Weise weiterentwickelt, ohne dass die zusätzlichen Informationen explizit gemacht werden müssen. Stattdessen spielen sie sich parallel zur Handlung ab und bereichern so die Serie

nachhaltig, indem sie die Atmosphäre stark verdichten. Durch diese verschiedenen Ebenen kann sich ein breites Publikum anhand der unterschiedlichsten Elemente mit der Serie identifizieren. *BtVS* spricht seine ZuschauerInnen auf mehr als einem Weg an und bindet sie so an sich.

## 6.2 Die Quellen der Anspielungen in *BtVS*

„Getting the jokes in isn't a problem. We wanted to make that sort of short-attention-span, The Simpsons, cull-from-every-genre-all-the-time thing. 'You know, if we take this moment from *Nosferatu*, and this moment from *Pretty In Pink*, that'll make this possible. A little *Jane Eyre* in there, and then a little *Lethal Weapon* 4. Not 3, but 4. And I think this'll work.'” Joss Whedon (<http://www.avclub.com/articles/joss-whedon,13730/>; 2010-04-02)

In *BtVS* kommen Anspielungen nicht nur auf der sprachlichen Ebene vor, sondern auch die Handlung und die Thematiken selbst greifen oft auf bereits existierendes Material zurück. Szenen aus Horrorfilmen werden genauso verwendet wie klassische Motive der Literatur (allen voran Werke der *gothic literature*). Generell lässt sich *BtVS* von den unterschiedlichsten Quellen inspirieren und übernimmt Elemente und Grundideen der verschiedensten Medien und Genres. Joss Whedon und seine AutorInnen nehmen sich dann allerdings die Freiheit heraus, diese selbständig weiterzuentwickeln und ihre eigenen Schlussfolgerungen zu ziehen. (Vgl. Lukas & Westphal 2001:316) Die Handlung der Serie besteht also teilweise selbst aus vorgeformtem Material, an dem Veränderungen vorgenommen wurden.

Die Quellen für die Anspielungen auf sprachlicher Ebene sind noch vielfältiger. Eine grobe Einteilung der Anspielungen in ausgesuchten Folgen jeder Staffel ergab, dass am häufigsten Referenzen auf Filme und Fernsehserien vorkommen.

Die folgenden Kategorien sind nur zur groben Übersicht gedacht, und haben den Zweck, die am häufigsten erwähnten Gebiete aufzuzeigen. Als Anspielungen gelten sowohl die Titel von Werken, deren Charaktere, die Handlung, die Namen der SchauspielerInnen/AutorInnen, sowie ganze Zitate.

### 6.2.1 Film und Fernsehen

Filmische Anspielungen können sich auf sehr berühmte Werke beziehen, die auch im deutschsprachigen Raum bekannt sind (z.B. *Star Wars*, *Der Pate*, *Matrix*, etc.) oder auf eher unbekannte Filme, die vor allem in den USA einen anderen Stellenwert haben als in Europa (z.B. *Pretty in Pink*, *Mommy Dearest*). Letztere sind oft Produktionen, die aus verschiedenen Gründen nur in den USA als Kultfilme gelten, oder aber auch dort nur einem eher begrenzten Publikum bekannt sind.

Auch bei Fernsehserien wird auf die unterschiedlichsten Produktionen zurückgegriffen. Anspielungen können sich auf die zur damaligen Zeit laufenden Teenagerserien beziehen (*Dawson's Creek*, *Felicity*, *The Real World*), auf Serien aus den 60ern und 70ern (*Gidget*, *Charlie's Angels*), Kinderserien (*Sesamstraße*, *Charlie Brown*), Nachrichtenmagazine, oder berühmte Comedians (*The Three Stooges*). Natürlich werden auch Science-Fiction- oder Mystery-Serien oft erwähnt (*Star Trek*, *Sabrina – The Teenage Witch*).

Kurz gesagt, alles was die Vielfalt des amerikanischen Fernsehens hergibt, wird von den fleißigen TV-KonsumentInnen (den DrehbuchautorInnen genauso wie den Charakteren der Serie) für Anspielungen verwendet. Das verwundert insofern nicht, da auch alte und obskure Serien und Filme auf amerikanischen Fernsehsendern oft wiederholt werden, um Sendeplätze zu füllen.

### 6.2.2 Literarische Anspielungen

Literarische Anspielungen beziehen sich oft auf klassische Werke der angloamerikanischen Literatur, denen die Teenager wahrscheinlich vor allem in der Schule begegnen (z.B. Shakespeare, Robert Frost, Arthur Miller). Aber auch moderne Romane wie „Harry Potter“ oder berühmte Selbsthilfebücher („... for Dummies“) werden erwähnt. Hin und wieder kommen auch Anspielungen auf amerikanische Zeitschriften und Magazine vor (Time Life Series, Vanity Fair).

Bei Comics kann zwischen international bekannten Titeln wie *Superman* und *Spiderman* unterschieden werden, und solchen, die nur in amerikanischen Zeitungen erscheinen, wie *Cathy* oder *Family Circus*.

### 6.2.3 Stars und Celebrities

Wird in *BtVS* auf berühmte Personen angespielt, dann beziehen sich diese Referenzen meistens entweder auf äußerliche Eigenschaften, ihr Image, oder auf die Dinge, die man aus ihrem Leben weiß – also auf die Gerüchte und Skandale, die in den amerikanischen Medien präsent waren. Es wird mit den Konnotationen gearbeitet, die ein medienkundiges Publikum (sowohl die Charaktere der Serie wie auch die tatsächlichen ZuschauerInnen) mit diesen Namen verbinden.

Auch Musiker und Bands kommen öfters vor, haben jedoch meistens die Funktion, eine gewisse Zeitecke zu bestimmen, oder den „Coolnessfaktor“ einer Person zu erläutern. Das heißt, dass eher an ältere und daher bewährte Erscheinungen angespielt wird als an zeitgenössische – so wird auch verhindert, dass der Dialog nach kurzer Zeit bereits veraltet wirkt. Auch hier gibt es eine klare Unterscheidung zwischen Namen, die in beiden Kulturen bekannt sind, und Namen, die nur in der Ausgangskultur mit den gewünschten Konnotationen verbunden sind.

### 6.2.4 Sonstige Anspielungen

Hin und wieder kommen Referenzen auf historische Ereignisse vor (z.B. Schlacht von Hastings, Invasion der Schweinebucht) oder Anspielungen auf die Bibel (z.B. Jezebel, Arche Noah). Dazu kommen zahlreiche Anspielungen auf Kulturspezifika, wie Persönlichkeiten aus Politik und Wissenschaft, Sportteams, Marken- und Produktnamen, Schulwesen, etc. (siehe 2.2 für eine genauere Auflistung).

## 6.3 Die Formen der Anspielungen – „Slayer Slang“

Wesley (reads from Giles' watcher's diary): „Her abuse of the English language is such that I understand only every other sentence.“ (Aus: „Bad Girls“; 3.14)

*BtVS* strotzt nur so vor innovativen Wortkreationen. Joss Whedon hat eine Art eigene Sprache für seine Charaktere entwickelt, den sogenannten „Slayer Slang“ oder „Buffy Speak“. Beim Schreiben der Dialoge orientieren sich die DrehbuchautorInnen an Joss



Whedon, der wirklich so spricht: „The language of Buffy is really the language of Joss“, sagt einer der Drehbuchautoren in einem Interview (*BtVS*-Featurette: Buffy Speak). Diese zeichnet sich vor allem durch eigenwillige grammatikalische Konstruktionen und die kreative Einbettung von Eigennamen und KPs aus. Es entsteht so eine Art Kunstsprache.

Der gesamte Slang lehnt sich an die Ausdrucksweise der südkalifornischen „Valley-Girls“ an, die Wörter selbst sind aber dennoch erfunden, womit auch der Gefahr vorgebeugt wird, dass die Dialoge nach einer Zeitlang veraltet klingen.

Neue Wörter entstehen durch das Anhängen von Silben wie „-ness“, „-age“ für Nomen, den Endungen „-y“, „-ey“ oder „-ish“ für Adjektive, und manchmal werden Adjektive zu Nomen. Genauso werden auch Substantive als Attribute verwendet, oder vollständig zu Adjektiven oder Verben umgewandelt (*functional shift*).

Einige Beispiele: „*It's all part of the glamorous world of vampire slayage*“ (Adams 2003:34), *to unleash major badness* (ebd:139), *to act baity, hellmouthish* (ebd: 69, 190), „*I was making with the funny*“, „*What's with the grim?*“ (ebd:34)

Doch nicht nur normale Wörter ändern ihre Form, auch vor Eigennamen und KPs wird nicht Halt gemacht:

„*Mr. Science was **doing a Jekyll/Hyde deal**.*“ (Verkürzung des Titels und der Handlung von „Dr. Jekyll and Mr. Hyde“)

„*I'm sure we love the idea of **going all Willy Loman**...*“ (Die Hauptfigur aus „Tod eines Handlungsreisenden“ wird zu einem Adjektiv)

„*I can't believe that you of all people are trying to **Scully** me!*“ (Der Name der ewigen Skeptikerin aus „Akte X“, Agent Scully, wird zum Verb)

Die Anspielungen sind also manchmal in komplizierte und unübliche Satzstrukturen eingebettet. So kann kurz und prägnant eine Referenz eingebaut werden, ohne dass eine Äußerung wesentlich länger wird.

Die Anspielungen kommen auch in Form von Wortspielen vor:

„*Faith is not gonna be on the cover of **Sanity Fair**.*“ (Magazin Vanity Fair)

„*Why didn't you just go to **Muu-Muus R Us**?*“ (Toys''R''Us)

Oder als Vergleich:

„So he’s, um, bridging the gap between the races.“ – „Huh, like **Martin Luther King**.“  
„It makes D.C. look like **Mayberry**.“

Als Zitat:

„**We’re going to need a bigger boat.**“ (Reaktion auf die unerwartete Größe eines Dämons – Zitat aus „Der weiße Hai“)

„**My spider-sense is tingling.**“ (Buffy hat das Gefühl, das etwas nicht stimmt – bezieht sich auf die gleiche Fähigkeit von Spiderman)

## 6.4 Konsequenzen für die Übertragung ins Deutsche

Die feste Verankerung der Serie in der amerikanischen Kultur stellt für die Übertragung in eine andere Sprache (und vor allem in einen anderen Kulturraum) eine besondere Herausforderung dar.

Die Produkte der amerikanischen Mainstream-Kultur sind teilweise auch in Europa sehr verbreitet – man kennt die Namen der Stars, der berühmten SchauspielerInnen und SängerInnen. Schwieriger wird es allerdings bei Namen und Produktionen, die in den USA alle kennen, die im deutschsprachigen Raum jedoch so gut wie unbekannt sind – z.B. die Namen und ModeratorInnen von Nachrichtensendungen oder Late-Night-Shows, Bands, die den Sprung über den Atlantik nicht geschafft haben, oder bestimmte Filme und deren DarstellerInnen, die in Europa nie herauskamen oder zumindest nicht berühmt wurden. Auch alte Fernsehserien haben in den USA oft einen Kultstatus, während sie im deutschsprachigen Raum nie erschienen sind.

Tatsache ist auch, dass amerikanische Fernsehserien sich oft mehr trauen als ihre deutschen Äquivalente, und das Publikum innovative Formate freundlich aufnimmt. Im deutschsprachigen Raum steht jedoch bei weitem nicht so viel Geld zur Verfügung, als dass man auf Werbeeinnahmen verzichten könnte, weswegen traditionelle Produktionen experimentierfreudigen vorgezogen werden. (Vgl. Junklewitz 2009)

Das deutschsprachige Publikum ist also im Gegensatz zum amerikanischen nicht so sehr daran gewöhnt, in Serien auf Unerwartetes zu stoßen (zumindest zur Zeit von *BtVS*; in den letzten Jahren hat sich dieser Umstand stark zum Besseren gewendet). Popkultur

wird oft noch immer als etwas Minderwertiges gesehen, und die großzügige Verwendung von Anspielungen könnte RezipientInnen der synchronisierten Version vor den Kopf stoßen.

Außerdem spielen auch die Erwartungen der deutschsprachigen ZuschauerInnen an eine Horror-/Mysteryserie eine Rolle bei der Rezeption. Anders als die Sprache kann die Handlung aber (zum Glück) nicht geändert werden.

Was die Übersetzung von *BtVS* außerdem noch erheblich erschwert, ganz abgesehen von den üblichen Restriktionen des Synchronisationsvorgangs, ist, dass die Anspielungen häufig in Form von Wortspielen oder innovativen lexikalischen Schöpfungen auftauchen. Zusätzlich zu der Frage, wie man diese oft sehr kulturspezifischen Referenzen einem deutschsprachigen Publikum verständlich machen kann, muss man auch nach Strategien suchen, um mit den besonderen lexikalischen Strukturen umzugehen. Gerade der kreative und für manche vielleicht respektlose Umgang mit der Sprache macht nämlich einen großen Reiz von *BtVS* aus, und verleiht der Serie eine zusätzliche kreative Ebene, die sie von anderen Serien unterscheidet.

Während die Terminologie und Verkürzungen im Deutschen relativ leicht wiederzugeben sind, ist es schon wesentlich schwieriger, für die Synchronisation auch eine eigene Sprache zu kreieren. Allein durch den Zeitdruck, der bei der Arbeit herrscht, ist es so gut wie unmöglich, sich näher damit zu beschäftigen. Anpassungen könnten sich hier außerdem als schwierig erweisen, da die Serie ja eindeutig in den USA spielt und Anspielungen an deutsche Phänomene, die die gleichen Konnotationen hervorrufen würden, fehl am Platz wären.

Von großer Wichtigkeit für die folgende Analyse ist es auch, sich den Zeitunterschied vor Augen zu halten – die ersten Folgen von *BtVS* liefen im Jahr 1997. Seitdem haben sich die Massenmedien und vor allem deren Globalisierung massiv weiterentwickelt, der Informationsaustausch findet viel stärker und schneller statt. Viele Dinge, die in den späten 90er Jahren die amerikanische Öffentlichkeit beschäftigten, hat das deutschsprachige Publikum damals wahrscheinlich kaum mit der gleichen Intensität erlebt. Heute ist die Situation eine ganz andere, schon das kleinste Gerücht kann innerhalb von Minuten um die Welt wandern. Das kollektive Wissen wird also immer größer – Anspielungen, die damals im Deutschen nicht funktioniert hätten, versteht

heutzutage schon ein viel größeres Publikum (z.B. die Erwähnung der Kette Starbucks). Das gilt vor allem für die Bekanntheit bestimmter Eigennamen. Markennamen und Werbeslogans werden in vielen Fällen weiterhin kulturell begrenztes Wissen sein, das aber auch immer häufiger kulturelle Grenzen überschreitet.

## **7 Analyse der Anspielungen und Kulturspezifika in *BtVS***

### **7.1 Generelle Anmerkungen**

#### **7.1.1 Methodik bei der Analyse**

In dieser Arbeit wird untersucht, welche Strategien bei der Übersetzung von Kulturspezifika und Anspielungen angewandt werden. Es handelt sich dabei nicht um eine Übersetzungskritik, auch wenn die Qualität der Lösungen natürlich kommentiert wird. Übersetzungsvorschläge werden nur selten gemacht, und nur dann, wenn dies relevant erscheint.

Zuerst wird der englische Ausgangstext auf Anspielungen und Kulturspezifika hin untersucht, und deren Sinn erklärt. Danach wird im deutschen Zieltext die entsprechende Übersetzung gesucht und analysiert, wie und ob die Bedeutung übertragen wurde. Die Übersetzungsstrategien bei Anspielungen werden nach Leppihalme kategorisiert, und in Klammer immer die jeweilige Nummer angegeben (siehe 3.5).

Abgesehen von den natürlichen Einschränkungen der Synchronisation werden andere Aspekte der Übersetzung nicht berücksichtigt – auch wenn die kurzen Ausschnitte reichlich Stoff dafür bieten würden, und manchmal genug Fragen aufwerfen.

#### **7.1.2 Auswahl der Folgen**

Da für die Übersetzung vor allem der Kontext ausschlaggebend ist, werden hier ganze Folgen analysiert, um so einen Eindruck von der Häufigkeit und der Funktion von Anspielungen innerhalb der Serie und somit von deren Ton zu erhalten. Aus jeder Staffel wird mindestens eine Folge analysiert, damit so das Gesamtwerk untersucht werden kann, und eventuelle Veränderungen im Lauf der Zeit berücksichtigt werden können. Außerdem werden mehrere Folgen aus der dritten Staffel untersucht, um auch den Stil eines zusammenhängenden Zeitraums zu untersuchen.

Aus dramaturgischen Gründen eignen sich vor allem die ersten Folgen einer Staffel besonders für die Analyse, da man sich darin auf die Einführung für neue ZuschauerInnen konzentriert, und noch keine aufwendigen Kampfszenen und

komplizierten Handlungsbögen von den Dialogen und der Interaktion zwischen den Charakteren ablenken.

Die Folgen werden hier unter ihren englischen Titeln angeführt, da so viel wie möglich von den Nuancen des AT beibehalten werden sollte, und die deutschen Übersetzungen meistens zu stark vom Original abweichen. In den Klammern neben den englischen Titeln findet sich die Nummer der Staffel und der Folge: 2.03 steht für die dritte Folge der zweiten Staffel.

Die Rohübersetzung jeder Folge stammt von Änne Troester (siehe Anhang).

### **7.1.3 Hilfsmittel bei der Analyse**

Die Abschriften der englischen Dialoge stammen von <http://www.buffy-vs-angel.com/guide.shtml> (letzter Zugriff 2010-08-14), und wurden von der Verfasserin dieser Arbeit bei Bedarf noch verbessert. Die deutschen Dialoge sind Abschriften der deutschen DVD-Fassung der Serie. Die Daten der amerikanischen und deutschen Erstausstrahlungen wurden der Website <http://www.serienjunkies.de/Buffy/episoden.html> (letzter Zugriff 2010-08-14) entnommen.

Um sicherzustellen, dass die Folgen so vollständig wie möglich analysiert werden, und keine Anspielung übersehen wird, wurden die Websites <http://buffyguide.com/episodes.shtml> (letzter Zugriff 2010-08-15) und <http://www.justinleader.com/annotatedbuffy/> (letzter Zugriff 2010-08-15) konsultiert, auf denen die Referenzen in *BtVS* aufgelistet sind.

## **7.2 Analyse der Textbeispiele**

### **7.2.1 „Welcome to the Hellmouth“ (1.01)**

Erstausstrahlung: 10.3.1997, auf The WB

Deutscher Titel: „Das Zentrum des Bösen“

Deutsche Erstausstrahlung: 9.10.1998, auf Pro7

Drehbuch: Joss Whedon

Deutsches Dialogbuch: Werner Böhnke

a) Buffys erster Tag an der neuen Schule. Cordelia nimmt sie anfangs unter ihre Fittiche.

Cordelia: [...] If you hang with me and mine, you'll be accepted in no time. Of course, we do have to test your coolness factor. You're from L.A., so you can skip the written, but let's see. Vamp nail polish.

Buffy: Um, over?

Cordelia: So over. **James Spader**.

Buffy: He needs to call me!

Cordelia: Frappaccinos.

Buffy: Trendy, but tasty.

Cordelia: **John Tesh**.

Buffy: The Devil.

Cordelia: [...] Wen meine Clique akzeptiert, der bewegt sich hier ganz ungeniert. Voraussetzung ist, dass du unseren Coolnessfaktor-Test bestehst. Du kommst aus L.A., da reicht der mündliche. Mal sehen, äh... Vamp-Nagellack?

Buffy: Ähm... ist der out?

Cordelia: Total out. **James Spader**?

Buffy: Der darf mich gerne anrufen.

Cordelia: Frappaccinos?

Buffy: Ähm, trendy, trotzdem lecker.

Cordelia: **John Tesh**?

Buffy: Der Teufel.

Was ist (war) cool, was nicht. James Spader ist ein amerikanischer Schauspieler, der auch heute noch international bekannt ist (allerdings nicht unbedingt als Sexsymbol). Er spielte 1986 in dem Teeniefilm „Pretty in Pink“ von John Hughes mit – wahrscheinlich bezieht sich die Schwärmerei der beiden darauf. Die Filme von John Hughes sind in den USA Kult, es ist jedoch fraglich, ob das deutschsprachige Publikum mit James Spader das selbe verbindet wie das amerikanische.

John Tesh war TV-Moderator, von 1986 bis 1996 moderierte er die Klatschshow *Entertainment Tonight* und konzentriert sich seitdem auf seine Karriere als Radiomoderator und Komponist für „contemporary Christian music“. Er ist im europäischen Raum so gut wie unbekannt. (Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Tesh](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Tesh); 2010-07-13)

In der Synchronisation wurden beide Namen beibehalten (1a). In diesem Fall zeigen Buffys Antworten dem Publikum jedoch deutlich, welche gewünschten Konnotationen und Assoziationen mit den Eigennamen verbunden sind.

b) Willow steht beim Wasserspender, als Cordelia und Buffy vorbeikommen.

Cordelia: Willow! Nice dress! Good to know **you've seen the softer side of Sears.**

Willow: Uh, oh, well, my mom picked it out.

Cordelia: Willow! Nettes Hangerchen! **Von welchem 12-Stunden-Notversand hast du das Kleid?**

Willow: Das-das-das hat meine Mom ausgesucht.

„Come see the softer side of Sears” war der äußerst erfolgreiche Werbeslogan der amerikanischen Kaufhauskette Sears, die damit in den 90er Jahren darauf aufmerksam machen wollte, dass sie nicht nur Werkzeug und Haushaltsgeräte, sondern auch Kleidung anbietet. Dennoch gelang es nie ganz, das hausbackene Image abzulegen. Cordelias abschätzige Bemerkung bezieht sich auf den Stil des Kleides: Was dem Zielpublikum der Kette gefallen könnte, „a woman age 25 to 54 with a moderate household income, family and home” (<http://tinyurl.com/37133b2>; 2010-07-21), entspricht nun wirklich nicht dem Image, das man als modebewusster (und reicher) Teenager anstrebt.

In der Übersetzung wurde versucht, den spöttischen Ton der Beleidigung und Cordelias Verachtung für billige Kleidung wiederzugeben (H), was auch gut gelungen ist. Sears war ursprünglich sogar ein Versandhaus, ob man sich bei der Übersetzung dessen bewusst war, ist aber fraglich (und irrelevant).

c) Buffy lernt Willow, Xander, und Jesse (der die Folge nicht überleben wird) kennen. Dabei gibt ihr Xander den Pflock wieder, den sie davor bei einem Zusammenstoß verloren hat.

Jesse: Well, you know, we wanted to welcome ya, make ya feel at home - unless you have a scary home...

Xander: And to return this. The only thing I can think is that **you're building a really little fence.**

Buffy: Hah, no, um, a-a-actually it was for self-defense. Everyone has them in L.A. Pepper spray is just so passé.



Jesse: Wir wollten dich herzlich begrüßen, damit du dich gleich heimisch fühlst, außer... du bist im Heim aufgewachsen.

Xander: Und das hier hast du verloren. Ich rate: **der Eckpfeiler der Stadtmauer von Liliput?**

Buffy: Nein, ähm, das kennt ihr nicht, ist zur Selbstverteidigung. In L.A. benutzt das jeder. Pfefferspray ist schon lange passé.

Hier wurde im ZT eine Anspielung verwendet, wo im AT keine vorhanden ist. Xander spielt auf den Roman „Gullivers Reisen“ von Jonathan Swift an, und an das darin vorkommende kleinwüchsige Volk der Liliputaner. Leppihalme ordnet diese Strategie unter *re-creation* (H) ein.

d) Buffy wird von der Gruppe über ihr Leben ausgefragt.

Buffy: Gee, everyone wants to know about me. How keen.

Xander: Well, not much goes on in a **one Starbucks town** like Sunnydale. You're pretty big news.

Buffy: Sowas, alle wollen alles über mich wissen. Schmeichelhaft.

Xander: Tja, weißt du, **in 'ner Stadt, die bloß einen Burger-Laden hat**, da ist das nun mal so. Da bist du 'ne Sensation.

Xander macht aus dem Ausdruck „one-horse town“ eine prägnante und modernere Beschreibung für die Größe seiner Stadt und misst sie daran, wie viele Filialen einer bestimmten Kette es dort gibt. Die Kaffeehauskette Starbucks ist mittlerweile auch aus Europa nicht mehr wegzudenken, 1997 gab es jedoch im deutschsprachigen Raum noch keine Filialen. (Vgl. [http://www.starbucks.de/de-de/\\_About+Starbucks/Starbucks+in+Deutschland.htm](http://www.starbucks.de/de-de/_About+Starbucks/Starbucks+in+Deutschland.htm); 2010-07-14)

Für die Übersetzung wurde deswegen auf ein geläufigeres Phänomen zurückgegriffen - Fastfood-Ketten wie MacDonalds oder Burger King kennt auch im deutschsprachigen Raum jeder. Allerdings wurde dann aber ein Oberbegriff dafür verwendet (3a). Die Bedeutung der Redewendung „one-horse town“ wurde explizit gemacht (G).

e) Giles versucht Buffy zu erklären, wieso sie in Sunnydale ist.

Giles: What do you know about this town?

Buffy: It's two hours on the freeway from **Neiman Marcus**?

Giles: [...] I believe this whole area is a center of mystical energy that things gravitate towards it that, that, that you might not find elsewhere.

Buffy: Like vampires.

Giles: Like zombies, werewolves, incubi, succubi, everything you've ever dreaded was under your bed, but told yourself couldn't be by the light of day. They're all real!

Buffy: What? You, like, sent away for the **Time-Life series**?

Giles: Ah, w-w-w-yes.

Buffy: Did you get the free phone?

Giles: Um, the calendar.

Giles: Was weißt du über diese Stadt?

Buffy: Sie liegt zwei Autostunden von **allen guten Boutiquen** entfernt?

Giles: [...] Ich vermute, die gesamte Gegend stellt ein Zentrum mystischer Energie dar. Davon werden Dinge angezogen, die du anderswo nur schwerlich finden würdest.

Buffy: So wie Vampire.

Giles: Wie Zombies, Werwölfe, Inkuben, Sukkuben, alles, was du je nachts unterm Bett vermutest hast, aber bei Tageslicht gänzlich verschwunden war. Sie existieren alle.

Buffy: Was denn, haben Sie etwa alle „**Okkultismus Heute**“ gelesen?

Giles: Ähm, allerdings, ja.

Buffy: Gab's das Telefon dazu?

Giles: Nein, ich nahm den Kalender.

In diesem Dialog kommen zwei Referenzen auf Markennamen vor. „Neiman Marcus“ ist eine amerikanische Nobelkaufhauskette. (Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Neiman\\_Marcus](http://de.wikipedia.org/wiki/Neiman_Marcus); 2010-07-14) Die Übersetzung mit „alle guten Boutiquen“ tilgt den Eigennamen, gibt aber, etwas expliziter, den Sinn der Aussage wieder (3a).

Die „Time-Life-Series“ war eine Reihe von populärwissenschaftlichen Büchern, die der Time Life Verlag zu den verschiedensten Themen herausgab. Man konnte eine bestimmte Reihe bestellen, und die einzelnen Ausgaben wurden nach Hause zugestellt, wobei man als Bonus oft zwischen verschiedenen Geschenken wählen konnte. (Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Time%E2%80%93Life#Book\\_series](http://en.wikipedia.org/wiki/Time%E2%80%93Life#Book_series); 2010-07-14)

Auch im deutschsprachigen Raum ist es teilweise üblich, dass man bei Abonnements zusätzlich eine Kleinigkeit als Dankeschön erhält. Der anknüpfende Dialogteil und die Referenz an dieses Phänomen konnten also beibehalten werden. Allerdings wurde aus der real existierenden Buchreihe im Deutschen ein erfundenes Magazin mit einem expliziteren Namen, Sinn und Humor der Aussage blieben so aber erhalten (die Verankerung in der Realität jedoch nicht – und Teil des Humors an dieser Stelle ist auch

die Vorstellung, dass es tatsächlich eine Reihe über Dämonen gäbe). Die Übersetzung ist eine Mischung aus der Verwendung eines Namens aus der ZK (2b) und *re-creation* (H).

f) Buffy versucht, das passende Outfit zum Ausgehen zu finden und probiert einige Kleidungsstücke vor dem Spiegel an.

Buffy: Hi! I'm an enormous slut! ... Hello! Would you like a copy of "**The Watchtower**"? I used to be so good at this.

Buffy: Hi! Die Superschlampe steht vor dir! ... Guten Tag. Darf ich Ihnen vielleicht den „**Wachturm**“ andreh'n? Früher konnt' ich das mal echt gut.

„Der Wachturm“ ist die alle zwei Wochen erscheinende Zeitschrift der Zeugen Jehovas. Sie erscheint in 183 Sprachen, ist also ein interkulturelles Phänomen, genauso wie die Personen, die die Zeitschrift gerne an belebten Plätzen anbieten. (Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Wachtturm\\_verkündigt\\_Jehovas\\_Königreich](http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Wachtturm_verkündigt_Jehovas_Königreich); 2010-07-18) Hier konnte daher problemlos der Name beibehalten werden und die Standardübersetzung verwendet werden. Auch die Konnotationen sind so die gleichen (1a).

g) Die erste Begegnung mit Angel, der Buffy auf dem Weg zum Club gefolgt ist.

Buffy: What do you want?

Angel: The same thing you do.

Buffy: Okay. What do I want?

Angel: To kill them. To kill them all.

Buffy: Sorry, that's incorrect. But you do get this lovely watch and a year's supply of **Turtle Wax**. What I want is to be left alone!

Buffy: Was wollen Sie?

Angel: Das gleiche wie du.

Buffy: Okay... Und was will ich?

Angel: Sie vernichten. Du willst sie vernichten.

Buffy: Die Antwort war leider falsch, aber zum Trost erhalten Sie diese Uhr und einen Jahresvorrat **Autowachs**. Ich möchte in Ruhe gelassen werden!

„Turtel Wax“ ist der Name einer amerikanischen Marke für Autowachs. Buffy parodiert mit ihrer Antwort diverse Spielshows, bei denen die Verlierer meist unnütze Geschenke

erhalten. Die deutsche Synchronisation gibt diesen Ton sehr gut wieder, das Ersetzen des Markennamens mit einem Oberbegriff fällt hier überhaupt nicht ins Gewicht (3a) .

h) Im Bronze, dem einzigen Club der Stadt. Buffy und Willow unterhalten sich über Xander und wieso Willow mit ihm Schluss gemacht hat.

Willow: He stole my **Barbie**. (Buffy schaut verwirrt.) Oh, we were five.

Willow: Er hat meine **Puppe** geklaut. ... Oh, da war ich erst fünf.

Die Marke „Barbie“ ist wohl fast weltweit bekannt. Es wäre deswegen interessant, welche Überlegungen dazu geführt haben, statt dem Markennamen einen Oberbegriff zu verwenden. (3a) Die einzige Antwort, die ich diesbezüglich von Cinephon erhielt, war, dass solche Entscheidungen immer beim Redakteur des Auftraggebers liegen, und dass früher wesentlich mehr geändert wurde als heutzutage (siehe Anhang).

i) Noch immer im Bronze. Buffy begegnet Giles.

Buffy: So, you like to party with the students. Isn't that kinda skanky?

Giles: Oh, right, this is me having fun. Watching... clown hair prance about is hardly my idea of a party. I'd much rather be at home with a cup of **Bovril** and a good book.

Buffy: So so, man mischt sich unter die Schüler, ja? Ödet Sie das denn nicht an?

Giles: Irgendwie schon, aber so verbringe ich meine Freizeit. Wenngleich mir die kommunikative Komponente dieses zuckenden Menschaufaufs nicht verständlich ist. Ich würde ein gutes Buch und eine **Tasse Schokolade** vorziehen.

„Bovril“ ist ein urbritisches Produkt – ein dickflüssiger Fleischextrakt, der oft als heiße Brühe getrunken wird. (Vgl. <http://www.chroniknet.de/tml1de.0.html?article=443>; 2010-07-14) Die Verwendung dieses Markennamens ist bezeichnend für Giles' Herkunft, und eine sehr charakteristische Anspielung. Leider wird in der Übersetzung auf dieses Kulturspezifikum nicht eingegangen, obwohl schon mit „eine Tasse Tee“ ein ähnlich klischeehaftes Bild des typischen Engländers vermittelt hätte werden können. Stattdessen wurde der Markenname weggelassen und durch einen neutraleren und weit weniger kulturspezifischen Begriff ersetzt (3a).

j) Buffy sucht nach Willow, die das Bronze mit einem Vampir verlassen hat. Sie fragt Xander, ob er sie gesehen hat.

Buffy: She left with a guy.

Xander: We're talking about Willow, right? Scorin' at the Bronze, **work it girl!**

Buffy: Sie ist mit einem Jungen weggegangen.

Xander: Wir reden von Willow, korrekt? Schleppt Typen aus dem Bronze ab. **Stille Wasser!**

Auch hier wurde eine Anspielung an einer Stelle eingebaut, an der im AT keine vorhanden ist (H). Xander spielt auf das Sprichwort „Stille Wasser sind tief“ an, und verkürzt dieses – ein Stilmittel, das oft im Slayer-Slang verwendet wird, und insofern sehr gut passt.

k) Buffy erkennt einen Vampir anhand seines altmodischen Kleidungsstils und konfrontiert ihn, als sie gegen ihn und seine Freunde kämpft.

Buffy: Okay, first of all, what's with the outfit? Live in the now, okay? You look like **DeBarge!**

Buffy: Okay, also Punkt eins, euer Outfit. Wenn ihr unauffällig bleiben wollt, dann müsst ihr euch unbedingt was anderes zulegen.

DeBarge war eine amerikanische Pop- und R&B-Band, die aus fünf Geschwistern bestand, und die in den 1980ern einige erfolgreiche Lieder herausbrachte. (Vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/DeBarge>; 2010-09-07) Für diese Anspielung ist vor allem die Tatsache relevant, dass die Gruppe und ihr Stil eindeutig den 80er Jahren zuzuordnen ist.

In der Synchronisation wurde die Anspielung getilgt und der Sinn dahinter explizit gemacht, sogar etwas expliziter als im Original, wo nirgends von Unauffälligkeit die Rede ist (3a).

### 7.2.2 „School Hard“ (2.03)

Erstaussstrahlung: 29.9.1997, auf WB

Deutscher Titel: „Elternabend mit Hindernissen“

Deutsche Erstaussstrahlung: 9.1.1999, auf Pro7

Drehbuch: Joss Whedon und David Greenwalt

Deutsches Dialogbuch: Martina Marx

a) Ein Vampir bietet seinem Oberhaupt gerade an, die Jägerin zu töten, als er von Spike unterbrochen wird, der hier zum ersten Mal auftaucht.

Vampire: When I kill her, it'll be the greatest event since the crucifixion. And I should know. I was there.

Spike: \*You\* were \*there\*? Oh, please! If every vampire who said he was at the crucifixion was actually there, it would have been like **Woodstock**.

Vampire: I oughta rip your throat out.

Spike: I was actually at **Woodstock**. That was a weird gig. I fed off a flower person, and I spent the next six hours watching my hand move.

Vampir: Wenn ich sie töte, wird es das größte Ereignis seit der Kreuzigung werden. Und ich sollte es wissen, denn ich war dort.

Spike: Du warst dort? Oh bitte. Wenn nur jeder zweite Vampir, der sagt, er sei Zeuge der Kreuzigung gewesen, auch tatsächlich da war, dann wär's dort zugegangen wie in **Woodstock**.

Vampir: Ich würde dir am liebsten die Kehle aufreißen.

Spike: Ich war tatsächlich in **Woodstock**. Das war 'ne verrückte Zeit. Ich saugte einem dieser Hippies das Blut aus und beobachtete die nächsten sechs Stunden nur noch, wie sich meine Hand bewegte.

Das Woodstock-Festival gilt als Symbol für den Höhepunkt der Hippie-Bewegung in den 60er Jahren; man denkt an lange Haare, freie Liebe, und Drogenkonsum. Spikes Andeutungen an seinen LSD-Trip ergeben erst durch diese Konnotationen Sinn, die aber im westlichen Kulturraum ohnehin im Allgemeinwissen verankert sind. Der Name kann deswegen ohne Bedenken beibehalten werden (1a).

b) Die Computerlehrerin Jenny Calendar, die über Buffys Identität Bescheid weiß, warnt Giles vor der Nacht des heiligen Vigfus.

Giles: There is nothing in the chronicles about a-an extraneous lunar cycle.

Jenny: The Order never accurately calculated the Mesopotamian Calendar. Rupert, you have \*got\* to read something that was published **after 1066**.

Giles: In den Chroniken steht nichts über einen andersgearteten Mondzyklus.

Jenny: Der mesopotamische Kalender wurde nie genau von der Bruderschaft berechnet.

Rupert, Sie sollten wirklich mal ein Buch lesen, das **nach 1066** erschienen ist.

Jedes britische Schulkind wird mit dem Jahr 1066 sofort die Schlacht von Hastings und die Eroberung Englands durch die Normannen assoziieren. Anderswo wird man mit diesem Datum schon weit weniger vertraut sein, vor allem außerhalb des angloamerikanischen Raums. In diesem Fall spielt Jenny jedoch mit dieser sehr sorgfältig gewählten historischen Referenz wieder einmal auf Giles Herkunft und seine Feindlichkeit gegenüber modernen Neuerungen an.

In der deutschen Version wurde das Datum ohne Erklärungen beibehalten (1a), wobei es dem Wissen des Publikums überlassen bleibt, ob es darin mehr sieht als eine willkürliche Jahreszahl.

c) Die Highschool. Spike überfällt den von Buffy vorbereiteten Elternabend und trifft dabei auf seinen ehemaligen Weggefährten Angel, der zur Hilfe geeilt kommt. Allerdings ist nicht klar, ob Spike weiß, dass Angel an der Seite der Jägerin kämpft. Dieser versucht deswegen, ihn zu täuschen.

Spike: Come up against this Slayer yet?

Angel: She's cute. Not too bright, though. Gave the puppy dog "I'm all tortured" act. Keeps her off my back when I feed!

Spike: People still fall for that **Anne Rice** routine. What a world!

Spike: Schon mal was mit dieser Jägerin zu tun gehabt?

Angel: Sie ist niedlich. Und nicht besonders schlau. Hab ihr was vorgespielt. Die Nummer von der gequälten Seele. Das hält sie mir vom Hals, wenn ich auf die Jagd gehe.

Spike: Fallen die Menschen immer noch auf diesen **romantischen Quatsch** rein? Was für eine Welt!

Die amerikanische Autorin Anne Rice stellt in ihren Romanen (die auch im deutschsprachigen Raum sehr erfolgreich sind) Vampire oft als gequälte Kreaturen dar, die mit ihrem Schicksal hadern und von moralischen Zweifeln geplagt werden. Vor allem durch die Verfilmung eines ihrer Bücher wurde diese neue Herangehensweise an

den Vampirmythos einer breiten Masse bekannt und begeistert aufgenommen. Der Film „Interview mit einem Vampir“ (1994), für den Anne Rice auch am Drehbuch mitarbeitete, war international sehr erfolgreich, sodass ihr Name auch im deutschsprachigen Raum nicht völlig unbekannt ist. (Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0110148/>; 2010-08-11) Dennoch wurden die Konnotationen des Eigennamens explizit gemacht (3a), obwohl diese schon im Vorsatz von Angel ausführlich erklärt werden.

d) Doch Spike weiß Bescheid über Angels Lebenswandel.

Spike: You think you can fool me?! You were my sire, man! You were my... **Yoda!**

Angel: Things change.

Spike: Not us! Not demons! Man, I can't believe this. You **Uncle Tom!**

Spike: Denkst du, du kannst mir was vormachen? Da hast mich erschaffen, Mann, du warst mein... **Vorbild!**

Angel: Alles ändert sich.

Spike: Nicht wir! Nicht Dämonen! Mann, das glaub ich einfach nicht. Du bist ein **Verräter!**

Hier findet man die für *BtVS* typische Stilmischung: Einer Anspielung auf die StarWars-Filme folgt eine auf klassische amerikanische Literatur.

Yoda ist der Lehrmeister von Luke Skywalker und bildet diesen zum Jedi-Ritter aus. Er ist eine sehr alte, ehrwürdige Figur, und steht für Weisheit und Macht. (Vgl. <http://www.jedipedia.de/wiki/index.php/Yoda>; 2010-07-18) Spike hat Angel, dem er indirekt seine Existenz als Vampir verdankt, also als sein Lehrer und Idol betrachtet.

Onkel Tom dagegen, die Hauptfigur aus Harriet Beecher Stowes Roman „Uncle Tom's Cabin“, ist eine extrem passive Figur. Heutzutage wird der Ausdruck „Uncle Tom“ in den USA oft (von Schwarzen) für Schwarze verwendet, die sich Weißen vermeintlich unterordnen. (Vgl. <http://tinyurl.com/32wpeu8>; 2010-07-18) Hier will Spike zum Ausdruck bringen, dass Angel sich seiner Meinung nach den Menschen unterordnet und seine wahre Identität verleugnet. Er fühlt sich enttäuscht und betrogen von der Person, zu der er einmal aufgeschaut hat, und die in seinen Augen ihre Macht aufgegeben hat, um zum Schoßhündchen der Jägerin zu werden.



Beide Eigennamen wurden getilgt, wobei durch die große Popularität von Star Wars „Yoda“ sicher bekannt gewesen wäre. Allerdings geben die Übersetzungen den Sinn beider Anspielungen gut wieder (3a). Nur der Ton der Passage verändert sich durch die Tilgung, so wie auch Spikes Charakter.

e) In der Highschool. Spike ist auf der Suche nach Buffy.

Spike: **Fee, fi, fo, fum. I smell the blood of a nice ripe – girl.**

Spike: **Wer fürchtet sich vor dem bösen Spike? Ich wittere das Blut eines jungen, hübschen Mädchens.**

„Fee, fi, fo, fum - I smell the blood of an Englishman. Be he alive or be he dead, I'll grind his bones to make my bread”<sup>7</sup> ist ein alter englischer Kinderreim aus der Geschichte „Jack and the Beanstalk”. (Vgl. <http://www.phrases.org.uk/meanings/136100.html>; 2010-07-18) Somit wird hier wieder einmal auf die englische Herkunft eines Charakters hingewiesen, genauso wie auf seine „verspielte“ Natur. Allerdings baut Spike den Reim noch etwas aus und macht durch den Zusatz von „nice ripe“ eine sehr anzügliche Bemerkung daraus, die noch anzüglicher wird, wenn man weiterdenkt und ein Wort sucht, dass sich auf „fum“ reimt – so kommt man auf „plum“, ein Synonym für das weibliche Geschlecht.

Bei der Übersetzung wurde für den ersten Teil der KP auf einen vorgeformten ZS-Ausdruck zurückgegriffen: „Wer fürchtet sich vor dem schwarzen Mann?“, und dieser modifiziert (F). Der Rest der KP wurde wörtlich wiedergegeben (B).

---

<sup>7</sup> Von dem Reim gibt es unterschiedliche Versionen. Zum ersten Mal wurde er jedoch schon 1596 schriftlich erwähnt, weswegen kleine Veränderungen über die Jahre hinweg nicht verwunderlich sind. (Vgl. <http://www.phrases.org.uk/meanings/136100.html> ; 2010-07-18) Hier wurde die Version gewählt, die sich am meisten mit der Anspielung im AT deckt.

### 7.2.3 „Faith, Hope and Trick” (3.03)

Erstausstrahlung: 13.10.1998, auf The WB

Deutscher Titel: „Neue Freunde, neue Feinde“

Deutsche Erstausstrahlung: 11.9.1999, auf Pro7

Drehbuch: David Greenwalt

Deutsches Dialogbuch: Martina Marx

a) Mittagspause an der Sunnydale High. Willow, Xander, Cordelia und Oz verlassen das Schulgebäude. Willow ist unglaublich nervös.

Willow: It's the freedom! As **Seniors**, we can go **off-campus** now for lunch. It's no longer cutting. It's legal! Heck, it's expected! Wow, it's, uh, also a big step forward, a **Senior** moment, one that has to be savored.

Willow: Es liegt an der Freiheit. Als **Schüler der Abschlussklasse** dürfen wir jetzt auch **draußen** essen gehen. Es wird nicht als Verstoß angesehen. Es ist legal! Ja, es wird sogar erwartet. Ach, das ist echt 'n absoluter Fortschritt für uns. Ein großer Augenblick. Man muss ihn in vollen Zügen genießen.

Im amerikanischen Schulsystem geben die Bezeichnungen „freshman“, „sophomore“, „junior“, und „senior“ darüber Aufschluss, in welchem Schul- oder Studienjahr sich jemand befindet. „Schüler der Abschlussklasse“ beschreibt die Situation sehr genau (wenn auch deutlich länger). „Off-campus“ bedeutet „außerhalb des Schulgeländes“, was mit der Übersetzung „draußen“ nicht ganz wiedergegeben wird, allerdings im Bild gezeigt wird.

b) Buffy erwartet die Gruppe vor der Schule und hat ein Picknick vorbereitet.

Cordelia: When did you become **Martha Stewart**?

Buffy: First of all, **Martha Stewart** knows jack about hand-cut prosciutto.

Xander: I don't believe she slays, either.

Oz: Oh, I hear she can, but she doesn't like to.

Cordelia: Willst du den **Starkoch Paul Bocuse** ausstechen?

Buffy: Erstens hat er keine Ahnung von hauchdünn geschnittenem Parmaschinken...

Xander: Und Vampire jagen kann er auch nicht.

Oz: Ich hab gehört er kann es, aber er hat keine Lust dazu.

Martha Stewart ist eine ständige Präsenz in den amerikanischen Medien, egal, ob sie Tipps für das perfekte Soufflé gibt, oder wegen Steuerhinterziehung ins Gefängnis muss. Sie ist auch in Europa keine Unbekannte, wobei dazu vor allem etliche Serien beigetragen haben, in denen sie parodiert wird (*South Park*, *Family Guy*). Zur Zeit der Erstaustrahlung der Folge weckte ihr Name jedoch kaum irgendwelche Konnotationen. „Martha Stewart“ wurde deswegen mit „Paul Bocuse“ ersetzt, einem französischen Koch, der als einer der besten weltweit gilt und viele Kochbücher verfasst hat. (Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Bocuse](http://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Bocuse); 2010-08-10) Allerdings war sein Bekanntheitsgrad beim Zielpublikum höchstwahrscheinlich schon damals nicht groß genug, sodass die Übersetzerin sich veranlasst sah, dem Namen eine Erklärung hinzuzufügen. Dies ist eine Mischform der Strategien 1b und 2b und findet sich in Leppihalmes Einteilung nicht.

Hier merkt man außerdem deutlich, wie viel Zeit seit der Synchronisation der Serie vergangen ist. Während Paul Bocuse einem jungen Zielpublikum wahrscheinlich kein Begriff mehr ist, kennt es Martha Stewart, und ihr Name würde heutzutage sicher beibehalten werden.

c) Mr. Trick, ein neuer Vampir in der Stadt, erläutert die Vorzüge Sunnydales.

Trick: Sunnydale. Town's got quaint. And the people? He called me "sir". Don't you just miss that? I mean, admittedly, it's not a haven for the brothers, you know, strictly the Caucasian Persuasion here in the Dale. But, you know, you just gotta stand up and salute their death rate. I ran a statistical analysis, and hello darkness. It makes... **D.C. look... like Mayberry**, and ain't nobody saying boo about it. [...]

**Trick:** Sunnydale. Ein sehr hübscher Ort. Und die Menschen hier. Er hat mich „Sir“ genannt. Fehlt ihnen das etwa? ... Ich muss schon zugeben, das ist nicht grade der ideale Ort für Schwarze. Sie wissen ja, dass weiß die Lieblingsfarbe in solchen Städtchen ist. Aber die haben hier eine beachtliche Todesrate. Dafür muss man sie bewundern. Ich hab ihre Statistiken analysiert. Hier herrscht tiefste Dunkelheit... Im Vergleich dazu ist **Washington** ein... **harmloses Provinzkaff**. Und hier scheint niemand was dagegen zu unternehmen. [...]

In den frühen 90er Jahren geriet Washington, D.C. als die „Mörderhauptstadt“ der USA in Verruf, und die Verbrechensrate war landesweit eine der höchsten. Mittlerweise hat sich die Situation zwar schon wieder beruhigt, dennoch führt die Stadt den Index für Raub und Mord noch immer an. (Vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/>

Crime\_in\_Washington,\_D.C.; <http://www.disastercenter.com/crime/dccrime.htm>, 2010-08-10)

Die von Mr. Trick verwendete Verkürzung „D.C.“ wurde in der Übersetzung explizit gemacht, und mit dem im deutschsprachigen Raum geläufigeren „Washington“ wiedergegeben. Ob auch hier die Konnotation mit Verbrechen sehr präsent ist, ist m.E. zweifelhaft – eher denkt man an Politik (die allerdings auch gefährlich sein kann).

„Mayberry“ ist ein fiktives Dorf in North Carolina, in dem zwei amerikanische Sitcoms aus den 60er Jahren spielen, „The Andy Griffith Show“ und „Mayberry R.F.D.“ Es zeichnet sich durch seine konservative, ländliche und sehr friedliche Atmosphäre aus. (Vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Mayberry>, 2009-08-10) Die deutsche Übersetzung beschreibt die Konnotationen des Eigennamens also sehr gut (3a).

d) Die Gruppe verbringt einen weiteren Abend im Bronze. Sie beobachten ein wild tanzendes Pärchen (kurz darauf stellt sich heraus, dass es sich dabei um Faith und einen Vampir handelt).

Cordelia: Check out Slut-O-Rama and her Disco Dave. ... What was the last thing that guy danced to, **K.C. and the Sunshine Band**?

Cordelia: Seht euch nur diese kleine Schlampe und ihren Diskofuzzi an! ... Wozu hat der wohl das letzte Mal getanzt? Zu **K.C. and the Sunshine Band**?

Der Mann im Bild macht wilde Tanzbewegungen, die in den 70er Jahren üblich waren. „K.C. and the Sunshine Band“ hatten zu genau dieser Zeit ihre größten Hits, und stehen bis heute für die Musik der Disco-Ära. Die Band war auch international äußerst erfolgreich, weswegen die Beibehaltung des Eigennamens (1a) sicher nicht vieler Überlegungen bedurfte. Die Anspielung funktioniert allerdings auch, wenn die Gruppe dem Zielpublikum nicht bekannt ist, da in diesem Fall ihre Obskurität noch betont werden würde.

e) Willow und Xander führen Faith durch die Highschool, und erzählen von ihren Erlebnissen.

Willow: And over here, we have **the cafeteria, where we were mauled by snakes.**  
 Xander: And this is the spot where **Angel tried to kill Willow.**  
 Willow: Oh, and over there in the lounge is where **Spike and his gang nearly massacred us all on Parent-Teacher night.** ... Oh, a-and **up those stairs, I was sucked into a muddy grave.**  
 Xander: And they say young people don't learn anything in high school nowadays, but, um, I've learned to be afraid.

Willow: Und das hier drüben ist unsere **Cafeteria, wo uns mal Schlangen traktiert haben.**  
 Xander: Und an dieser Stelle hat **Angel versucht, Willow umzubringen.**  
 Willow: Ohh, und da drüben in der Halle hätten **uns Spike und seine Leute mal an einem Elternabend beinah massakriert.** ... Ach ja, und auf dem **Treppenabsatz hat sich mal der Boden vor mir aufgetan.**  
 Xander: Und da heißt es, junge Leute lernen heutzutage nichts mehr in der Schule, aber, ähm, ich hab gelernt, was Angst ist.

Die vielen intratextuellen Anspielungen wurden hier alle beibehalten – dazu war es allerdings auch nicht nötig, sie zu erkennen, sondern den AT wörtlich zu übersetzen.

f) Mr. Trick erläutert seinem Vorgesetzten ein neues Geschäftskonzept.

Trick: What I'm saying is, we stay local - **where the humans are jumpin' and the cotton is high** - but we live global. I mean, you know, you get the hankering for the blood of a fifteen-year-old Filipina, and I'm on the 'Net and she's here the next day, express air.

Trick: Ich will damit sagen, wir können hier bleiben, **wo die Auswahl an Menschen riesengroß ist**, aber wir arbeiten... global... Und falls Ihr eines Tages Lust auf das Blut einer 15-jährigen Philippine habt, brauch ich bloß ins Netz zu gehen, und sie kommt schon am nächsten Tag per Luftfracht an.

Mr. Trick modifiziert eine Zeile aus dem Lied „Summertime“ aus George Gershwins „Porgy and Bess“ – „Fish are jumpin' and the cotton is high“. Alle Charaktere in dem Musical sind Afroamerikaner, wie auch Mr. Trick selbst.

Die Anspielung wurde auf den Sinn reduziert (G), der darin besteht, auf das Nahrungsangebot in Sunnydale aufmerksam zu machen. Von dem Jazz-Klassiker gibt es keine deutsche Übersetzung, also kann auch keine Standardübersetzung verwendet werden. Durch die Reduzierung der Anspielung geht zwar ein Teil von Tricks Witz und eine Verfeinerung seines Charakters verloren, allerdings stellt dies keinen großen Verlust dar, weil hier mehr die humoristische Form als der Inhalt zählt.

Mr. Trick spricht mit starkem afroamerikanischen Akzent, was im Deutschen natürlich nicht wiedergegeben werden kann. Dafür wurde hier vor allem mit der Stimmqualität und Sprechweise gearbeitet: Die Tonlage wechselt oft, Wörter werden genüsslich betont, und auch die tiefe und gleichzeitig sanfte Stimme wurde beibehalten. Er spricht außerdem sehr überlegt und macht viele Pausen, was bei der Synchronisation gut ausgenutzt werden kann.

g) Buffy fühlt sich von Faith verdrängt, und beschwert sich schmallend bei ihrer Mutter.

Joyce: Does anybody else think Faith is creepy?

Buffy: No, but I'm the one getting **single-white-female** here.

Joyce: It's probably good you were an only child.

Joyce: Fühlt sich sonst noch jemand von Faith genervt?

Buffy: Nein... **Aber Faith hat es ja auch nur auf mich abgesehen.**

Joyce: Es ist wahrscheinlich gut, dass du nie Geschwister hattest.

„Single White Female“ ist ein Thriller aus dem Jahr 1992. Darin beginnt die neue Mitbewohnerin einer Frau, sich immer mehr wie diese zu kleiden und ihr Aussehen nachzuahmen. Natürlich nimmt das Ganze kein gutes Ende. (Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0105414/>; 2010-08-10)

Buffy ist irritiert von der ganzen Aufmerksamkeit, die Faith von ihren Freunden und ihrer Mutter geschenkt bekommt, und befürchtet, dass sie ihren Platz einnehmen könnte. Die Anspielung an den Film fasst also in drei Worten ihre (übertriebene) Auffassung der Situation zusammen, und weist gleichzeitig auf Buffys tiefe Verwurzelung in der amerikanischen Popkultur hin. Dass aus dem Filmtitel ein Verb gemacht wurde, ist eine typische Ausprägung des „Slayer-Slangs“, und genau dieses Beispiel wird auch gerne als besonders charakteristisch für diesen Stil zitiert.

Der deutsche Titel des Films ist eine wörtliche Übersetzung und lautet „Weiblich, ledig, jung sucht...“ Für die Übersetzung wurde diese Möglichkeit zur Beibehaltung (z.B. als Vergleich: Mir geht's hier/ ich fühl mich wie in „Weiblich, ledig, jung sucht...“) jedoch nicht genutzt, sondern der Sinn wurde explizit gemacht (G). Dabei kann leider nur eine Nuance der Referenz beibehalten werden (die pathologische Konzentration auf eine Person), der Rest wird getilgt.

h) Ihre Mutter ist froh über die Präsenz einer zweiten Jägerin, weil sie hofft, dass Buffy so ihre gefährliche Arbeit einschränken kann. Buffy protestiert, doch Joyce erklärt ihre Sorgen.

Joyce: Look, I-I know you didn't choose this, I know it chose you. I have tried to march in the "**Slayer Pride**" parade, but... I don't want you to die.

Joyce: Ich-ich weiß, du hast es nicht gewollt. Du wurdest auserwählt. Ich hab wirklich versucht, **Begeisterung dafür aufzubringen**, aber... ich will nicht, dass sie dich töten.

Joyce spielt auf die „Gay-Pride“-Paraden an, die es auch im deutschsprachigen Raum gibt, oft unter dem Namen „Regenbogenparade“. Die deutsche Übersetzung gibt den Sinn wieder (3a), lässt aber das Wortspiel und vor allem die versteckte Metapher völlig unbeachtet: Buffy ist anders als die meisten Teenager, und ihre Mutter hat mit ihrer „anormalen“ Identität zu kämpfen. Die Analogie zu den Erfahrungen von Homosexuellen ist hier sicher nicht unbeabsichtigt. In der deutschen Fassung erfährt das Publikum nichts von diesen impliziten Aspekten, obwohl es sicher Möglichkeiten gäbe, diese auszudrücken. (Z.B. „Ich habe versucht, deine Identität zu akzeptieren...“)

i) Ein Mitschüler von Buffy, der an ihr interessiert ist und von ihr dauernd aus Unsicherheit zurückgewiesen wird, versucht es ein letztes Mal.

Scott: [...]It begins with conversation. We all know this. Maybe over a cup of coffee, or maybe at the **Buster Keaton** festival playing on State Street all this weekend.

Buffy: You know, come to think of it, I-I don't think I've given a fair chance to... **Buster Keaton**. I... I like what I've seen of him so far. I... I think it might be time to see a little more.

Scott: [...]Ich möchte irgendwas mit dir unternehmen, verstehst du?... Vielleicht können wir ja mal 'nen Kaffee trinken? Oder wir gehen zum **Buster-Keaton-Festival**, das läuft am Wochenende im State Street Kino.

Buffy: Ähm, weißt du... Ich muss zugeben, dass dein Vorschlag durchaus was hat. Ich steh eigentlich sehr auf... **Buster Keaton**... Ich, äh, ich mag alles was ich bisher von ihm kenne... Und da wird es wohl langsam Zeit, dass ich mir den Rest ansehe.

Buster Keaton war einer der berühmtesten Slapstickkomiker zur Stummfilmzeit. Viele seiner Filme gelten heute als Klassiker. Sein Name ist auch im europäischen Raum bekannt, und konnte deswegen bedenkenlos beibehalten werden (1a). Doch auch, wenn der

Name einigen ZuschauerInnen nichts sagt, ist das in dem Fall völlig belanglos, da der Kontext genug Information über die Situation liefert, und der Name selbst keine tiefergehende Bedeutung hat.

#### 7.2.4 „Band Candy“ (3.06)

Erstausstrahlung: 10.11.1998, auf The WB

Deutscher Titel: „Außer Rand und Band“

Deutsche Erstausstrahlung: 2.10.1999, auf Pro7

Drehbuch: Jane Espenson

Deutsches Dialogbuch: Martina Marx

a) Buffy und Giles auf Patrouille auf dem Friedhof. Während sie auf Vampire warten, lernt er mit ihr für die SATs und liest ihr die möglichen Antworten eines Multiple-Choice-Tests vor.

Buffy: B. I'm going with B. We haven't had B in forever.

Giles: This is the **SATs**, Buffy, not connect-the-dots. Please pay attention. A low score could seriously harm your chances of getting into college.

Buffy: B. Ich nehme Antwort B. B kommt viel zu selten vor.

Giles: Das ist die **Eignungsprüfung für College**, kein Kreuzworträtsel. Bitte pass auf! Ein schlechtes Resultat könnte deine Chancen auf einen Studienplatz gefährden.

Die SATs (Scholastic Assessment Test) sind standardisierte Tests für SchülerInnen an der Highschool, deren Punktezahl entscheidend für die Aufnahme am College ist. Sie bestehen aus unterschiedlichen Teilbereichen, wobei meistens Multiple-Choice-Fragen beantwortet werden müssen.

Diese Kulturreferenz wurde beschreibend übersetzt, und ziemlich genau erklärt, wobei auch der AT schon einige Hinweise auf die Bedeutung des Tests gibt.



b) Willow fragt, ob sie sich zum Lernen treffen sollen. Doch seit Buffy am Ende der zweiten Staffel von zu Hause weglief und für einige Wochen in L.A. untertauchte, vertrauen ihr ihre Mutter und Giles nicht mehr.

Buffy: Uh, yes on the studying, no on tonight. I'm putting in Mom time. She's been drastic ever since I got back. And Giles is even worse. I'm supervised 24-7. ... It's like being in the **Real World house, only real.**

Buffy: Klar doch, gern. Allerdings nicht heute. Ich verbring den Abend mit Mom. Sie besteht dauernd drauf, seit ich wieder da bin. Und Giles ist noch schlimmer. Es ist **wie im Knast, nur dass die Fenster nicht vergittert sind.**

„The Real World“ ist eine Serie auf MTV, in der ein paar Jugendliche für mehrere Monate in ein Haus einziehen, in dem Kameras das ganze Geschehen überwachen. Wie bei allen Reality-Shows sorgen auch hier die Produzenten dafür, dass das Zusammenleben dramaturgischen Wert hat und manipulieren Situationen durch Schnitte und selektives Ausstrahlen von Szenen.

Die Serie läuft im deutschsprachigen Raum auf MTV, und ist den meisten Jugendlichen sicher ein Begriff. Dennoch wurde die popkulturelle Anspielung getilgt, und der Sinn weit weniger verspielt und auch verstärkt wiedergegeben (3a). Dabei hätte das Wortspiel leicht wiedergegeben werden können (z.B. „Es ist wie in The Real World, nur real“). Vielleicht wollte man den deutschen ZuschauerInnen die Illusion nicht rauben? Andererseits muss man der Übersetzerin auch zugute halten, dass sie nicht davor zurückscheut, vom Original Abstand zu nehmen und kreative Lösungen abseits des AT zu finden.

c) In der Highschool. Direktor Snyder teilt Schachteln mit Schokolade aus.

Xander: Principal Snyder, thank you! You weren't visited by the **Ghost of Christmas Past**, by any chance?

Xander: Direktor Snyder, danke schön! Verteilen Sie das Zeug etwa, weil **Ihr schlechtes Gewissen Sie so quält?**

Xander spielt hier auf die Erzählung „A Christmas Carol“ von Charles Dickens an, die im angloamerikanischen Raum ein Klassiker ist. Darin wird der reiche Geizhals

Ebenezer Scrooge zu Weihnachten von drei Geistern besucht, die ihn dazu bewegen wollen, seine Lebenseinstellung noch einmal zu überdenken.

Im deutschen Sprachraum ist die Geschichte zwar auch bekannt (vor allem aufgrund der zahlreichen Verfilmungen), gehört aber nicht so sehr zum Allgemeinwissen der Bevölkerung. Üblicherweise wird „Ghost of Christmas Past“ mit „Geist der vergangenen Weihnacht“ übersetzt. (Vgl. Dickens 1976:38; [http://en.wikipedia.org/wiki/Ghost\\_of\\_Christmas\\_Past](http://en.wikipedia.org/wiki/Ghost_of_Christmas_Past); 2010-08-14)

Hier wurde die Anspielung getilgt, und der (etwas weitere) Sinn wiedergegeben (3a).

d) Die Schokolade ist nicht für die SchülerInnen gedacht, sondern soll von ihnen verkauft werden, um die neuen Uniformen der Schulband zu finanzieren.

Buffy: I'm sure we love the idea of **going all Willy Loman**, but we're not in the band.

Buffy: Es wär' vielleicht ganz lustig, **Handelsvertreter zu spielen**, aber wir gehören nicht zur Band.

Es folgt gleich eine zweite literarische Anspielung, diesmal auf die Hauptfigur in „Tod eines Handelsreisenden“ von Arthur Miller. Die Verwendung des Eigennamens als Adjektiv ist eine für Buffy typische Konstruktion.

In der Übersetzung wurde der Eigenname durch einen Oberbegriff wiedergegeben (3a), über die Beibehaltung der innovativen Form muss man sich so nicht mehr den Kopf zerbrechen.

e) Buffy hat sich heimlich mit Angel getroffen. Als sie sich zu Hause zur Türe hineinschleicht, warten Joyce und Giles bereits auf sie. Sie versucht ein Ablenkungsmanöver.

Buffy: Do you guys wanna watch some television? I hear there's a very insightful **Nightline** on.

Buffy: Ahm, wollt ihr nicht ein bisschen fernsehen? Heute läuft eine sehr interessante **Kultursendung**.

„Nightline“ ist eine tägliche Nachrichtensendung auf ABC, die seit 1980 spätabends läuft. Pro Sendung wird ein Thema behandelt. (Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0154053/>; 2010-08-14)

Auch hier wurde der Eigenname weggelassen, und stattdessen ein Oberbegriff verwendet (3a).

f) Im Klassenzimmer. Die SchülerInnen warten auf ihre Beaufsichtigung.

Cordelia: I heard that there was a secret rule that if a teacher's more than ten minutes late, we can all leave.

Buffy: It's Giles' turn to watch **study hall**. He'll be here. He's allergic to late.

Cordelia: Ich hab gehört, dass es da so eine alte Regel gibt: Wenn sich ein Lehrer um 10 Minuten verspätet, dürfen wir alle gehen.

Buffy: Giles soll die **Freistunde** beaufsichtigen. Er wird auftauchen. Er hasst Unzuverlässigkeit.

„Study hall“ ist der Ort, an dem an amerikanischen Highschools die Freistunde verbracht wird. Die SchülerInnen werden beaufsichtigt, und dazu angehalten, ihre Aufgaben zu erledigen.

Im deutschsprachigen Raum werden Freistunden nicht beaufsichtigt, sondern werden von den SchülerInnen meistens dazu genutzt, das Schulgebäude zu verlassen. Das hat wahrscheinlich auch mit den unterschiedlichen Infrastrukturen zu tun.

Die Übersetzung ist also leicht irreführend, aufmerksame ZuschauerInnen erfahren so aber einiges über die Regeln an amerikanischen Schulen.

g) Die Schokolade ist mit einem Stoff versetzt, durch den sich Erwachsene wieder wie Jugendliche fühlen. Die Nachfrage ist dementsprechend groß.

Xander: I like chocolate. There is no bad here.

Willow: You still have some left? I went to, like, four houses, and they were gone. It's like **Trick-or-Treating** in reverse.

Xander: Ich mag Schokolade. Die hier ist echt voll lecker.

Willow: Du hast noch was übrig? Ich hab nur an vier Haustüren geklingelt, und dann war ich sie los. Das ist so wie zu **Halloween, nur umgekehrt**.

Die KP „trick or treat“ ist eindeutig mit Halloween verbunden, wo sie von Kindern auf ihrer Jagd nach Süßigkeiten verwendet wird. Halloween ist in den letzten Jahren auch im kontinentalen Europa immer populärer geworden, wozu sicher auch die starke Präsenz in amerikanischen Serien beigetragen hat. Die Tradition ist also auch einem deutschsprachigen Publikum bekannt.

Die Herkunft der KP wurde explizit gemacht (C), ansonsten musste nichts geändert werden.

h) Joyce ist bei Giles. Sie hören sich Platten an und rauchen.

Joyce: You got good albums.

Giles: Yeah, they're okay.

Joyce: Do you like **Seals and Croft**? (Giles schaut sie entsetzt an) Yeah, me neither.

Joyce: Du hast ja tolle LPs!

Giles: Ja, sie sind ganz okay.

Joyce: Stehst du auf **Stevie Wonder**? ... Nein? Ich auch nicht.

Das Soft-Rock-Duo Seals & Crofts hatte in den frühen 1970er Jahren einige Hits, hatte danach jedoch keine größeren Erfolge mehr. (Vgl. <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:hifixqr5ldke~T1>; 2010-08-14) Die Band ist daher wohl auch eher Personen bekannt, die diese Zeit miterlebt haben – wie Joyce und Giles.

Für ein deutschsprachiges Publikum wurde hier eine deutlichere Anspielung gesucht. Die Wahl fiel auf Stevie Wonder, einen R&B- und Popsänger, der vor allem in den 80er Jahren mit einigen „Schnulzen“ erfolgreich wurde (2a). Die entsetzte Reaktion von Giles, Liebhaber „kultiger“ Rockbands, passt also auch hier.

i) Buffy und Willow gehen ins Bronze, das voller betrunkenen Erwachsener ist.

Buffy: **Let's do the time warp again.**

Willow: Maybe there's a reunion in town or, or a **Billy Joel** tour or something.

Buffy: **Sind wir in eine Zeitmaschine geraten?**

Willow: Vielleicht war irgendwo ein Klassentreffen, oder **Billy Joel** hat in der Stadt gespielt.

Buffy zitiert eine Zeile aus dem Lied „Time Warp“ aus dem berühmten Musical/Film „The Rocky Horror Picture Show“, in dem es unter anderem um Zeitsprünge geht. Dennoch hat die Anspielung hier keine tiefere Bedeutung, sondern ergibt eher nur wörtlich genommen Sinn. Die Übersetzung konzentriert sich daher auf das Wiedergeben des Inhalts der Aussage (G). Eine andere Möglichkeit wäre es gewesen, den englischen Ausspruch beizubehalten, da es weder von Musical noch Film eine deutsche Übersetzung gibt, das Lied jedoch international bekannt ist.

Billy Joel ist ein amerikanischer Sänger, der vor allem für seine Klavierballaden bekannt ist. Seinen Durchbruch hatte er in den 70er Jahren, was genau dem Zeitraum entspricht, in dem die Eltern der SchülerInnen Teenager waren. Dementsprechend wird auch das Alter seiner Fans sein. Billy Joel ist international bekannt, der Name wurde beibehalten (1a); die Konnotationen werden hier schon durch Willows Aussage allein vermittelt.

j) Joyce sieht bei einem Spaziergang mit Giles einen Mantel in einem Schaufenster.

Joyce: That's cool! Very **Juice Newton**.

Joyce: Das ist ja stark! Ein **wirklich schickes Teil!**

Juice Newton ist eine Country-Sängerin, die in den 80er Jahren (man merkt wieder die charakterisierende Funktion der Anspielung) einige erfolgreiche Singles herausbrachte. Joyce vergleicht hier den Mantel im Schaufenster mit dem Kleidungsstil der Sängerin. Für den deutschsprachigen Raum wurde die popkulturelle Anspielung an die hier eher unbekannte Künstlerin getilgt (3a), und Joyces Grund für ihre Begeisterung eher verallgemeinert. Allerdings sieht man den Mantel im Bild, und es kann sich jeder selbst ein Urteil von dessen Stil bilden. Wichtige Informationen gehen so nicht verloren.

k) Giles schlägt das Schaufenster ein, und gibt Joyce den Mantel. Doch ein Polizist hat das Ganze beobachtet und bedroht ihn mit einer Pistole, woraufhin Giles ihn bewusstlos schlägt.

Joyce: You are sooo cool. You're like **Burt Reynolds**.

Joyce: Du bist ein toller Hecht. Stark wie **Burt Reynolds**.

Der Eigenname des berühmten Filmstars wurde beibehalten, allerdings wurde eine der Konnotationen der Anspielung explizit gemacht (1b). Auch hier wird wieder der Unterschied zwischen den Generationen betont – welcher Jugendliche würde heute noch auf den berühmten Abenteurer Burt Reynolds anspielen, der vor allem in den 70er und 80er Jahren aktiv war?

l) Auch Cordelia bekommt den Einfluss der Schokolade auf ihre Eltern zu spüren.

Cordelia: At first it was fun, you know? They seemed like they were in this really good mood - not like parents - and then...

Willow: Badness?

Cordelia: Mom started borrowing my clothes. There should be an age limit on lycra pants. And Dad, he just locked himself in the bathroom with old copies of **Esquire**.

Cordelia: Zuerst wars ja ganz lustig. Die schienen endlich mal so richtig gut drauf zu sein. Nicht wie Erwachsene. Und dann...

Willow: ...wurden sie ätzend?

Cordelia: Mom hat sich meine Klamotten geliehen. Von 'nem gewissen Alter an müsste man Stretchhosen verbieten. Und Dad hat sich mit einem Stapel alter **Playboy**-Hefte im Bad eingeschlossen.

„Esquire“ ist ein amerikanisches Männermagazin, das dem „Playboy“ ziemlich ähnlich ist, allerdings gibt es keine deutsche Version davon. Durch das Austauschen der Namen (2a) bleiben die Konnotationen und die Situation absolut die gleichen.

m) Direktor Snyder hat sich an die Gruppe angehängt und beobachtet jetzt den Kampf zwischen Buffy und einem der Bösewichte.

Snyder: She whupped you good, huh? Yah! Wah! I can do that. I took Tae Kwon Do at the **Y**.

Snyder: Sie hat ziemlich harte Fäuste. Tah dah! Das kann ich auch. Ja, ich hab Tae Kwon Do gemacht.

„Y“ ist die Abkürzung für „YMCA“ (Young Men’s Christian Association), eine Organisation, die in vielen Städten auch Fitnesscenter und Swimmingpools unterhält. Die Kulturreferenz wurde völlig getilgt, wahrscheinlich aus Zeitgründen.

n) Am nächsten Morgen. Die Schule ist verwüstet, die Gänge mit Graffiti beschmiert. Eines davon sticht Willow ins Auge.

Willow: “Kiss rocks”? Why would anyone want to kiss... (böser Blick von Snyder) Oh, wait. I get it.

Willow: „Kiss rocks”? Küß Steine? Wer küßt denn... Ah, **die Band Kiss ist toll.**

Willow verbindet „Kiss rocks“ nicht gleich mit der Heavy-Metal-Band Kiss, die zwar in den 90er Jahren noch sehr aktiv war, aber hier anscheinend dem Musikgeschmack von Erwachsenen zugeordnet wird. Während die Kamera über die Spinde gleitet, wird mit Untertitel „Kiss rockt“ eingeblendet. Erst dann folgt der Dialog, der sich auf die Information im Bild stützt. Willow liest das Graffiti, und übersetzt dieses dann wörtlich ins Deutsche. Die Übersetzerin sah sich dann noch dazu veranlasst, den Witz mittels Spezifizierung der Doppeldeutigkeit zu erklären (1b).

### 7.2.5 „The Zeppo“ (3.13)

Erstausstrahlung: 26.1.1999, auf The WB

Deutscher Titel: „Die Nacht der lebenden Leichen“

Deutsche Erstausstrahlung: 13.11.1999, auf Pro7

Drehbuch: Dan Vebber

Deutsches Dialogbuch: Martina Marx

a) Die Gruppe hat gerade ein paar Dämonen besiegt, doch Xander hat sich nicht sehr gut geschlagen, und ist gerade noch ohne Verletzungen davongekommen.

Giles: Uh, Xander, I think in the future perhaps it would be best if you, you, uh, h-hung back to the rear of the battle, you know, for your own sake.

Xander: But, gee, **Mr. White, if Clark and Lois get all the good stories, I'll \*never\* be a good reporter.**

Giles: Hmm?

Xander: **Jimmy Olsen joke**, sir. Pretty much gonna be lost on you, huh?

Giles: Sorry.

Xander: Hey, it's okay.

Giles: Xander, ah, ich denke für die Zukunft wär's das Beste, wenn du dich, ah, aus dem Kampf raushalten würdest, zu deiner eigenen Sicherheit.

Xander: Aber, nein, **Mr. White! Wenn nur Clark und Lois die heißen Storys kriegen, komm ich als Reporter nie voran!**

Giles: Hä?

Xander: **Jimmy Olsen, ist ein Kollege von Superman**, kennen Sie den nicht?

Giles: Äh, nein.

Xander: Das ist schon okay.

Xander spielt hier auf den Comic (oder auch die darauf basierende Fernsehserien und Filme) „Superman“ an, und vergleicht sich mit Jimmy Olsen, dem unerfahrenen, leichtsinnigen Fotografen, der immer in Schwierigkeiten gerät. Dieser steht ständig im Schatten der Hauptfiguren Clark Kent (alias Superman) und Lois Lane, die beide als angesehene Reporter bei der Zeitung „Daily Planet“ arbeiten. Mr. White ist der Chefredakteur und Boss der drei.

Die Anspielung beschreibt die jeweiligen Rollen der Charaktere sehr treffend. Giles wird als Vaterfigur dargestellt, als das Gruppenoberhaupt; Buffy und Willow als die Hauptfiguren, die über besondere Kräfte verfügen. Die Gruppendynamik wird so prägnant wiedergegeben, und Xanders Rolle am Rand betont.

Gleichzeitig ist die Quelle der Anspielung auch sehr charakterisierend für Xander, der ja ein leidenschaftlicher Comicleser ist, und auch für Giles, der sie nicht versteht. Die Anspielung hat hier also sowohl eine thematische wie auch eine charakterisierende Funktion.

Die Eigennamen wurden in der Übersetzung alle beibehalten (1a), interessanterweise wurde jedoch zu Jimmy Olsen eine Erklärung hinzugefügt (1b). Wahrscheinlich ging man bei der Übersetzung davon aus, dass das Zielpublikum zum Verständnis der Anspielung zusätzliche Hilfe braucht.



b) Auf dem Schulgelände. Xander fängt einen Football, dieser gleitet ihm jedoch wieder aus den Händen und landet auf der Chipstüte des aggressiven Gangmitglieds Jack O'Toole. Er entschuldigt sich, doch Jack ist nicht an Deeskalation interessiert.

Jack: **You wanna be startin' somethin'?**

Xander: What? **Starting something?** Like that **Michael Jackson song**, right? That was a lot of fun. **"Too high to get over, yeah, yeah..."** Remember that fun song? (er macht dabei Tanzbewegungen)

Jack: **Sag mal, willst du mich vielleicht anmachen?**

Xander: **Was, ich dich anmachen? Wie kommst du denn auf den Gedanken?** Das würd' ich nie wagen. **Du bist doch keine Lampe, Alter, oder? Ich finde, du bist helle genug.**

Hier bezieht Xander Jacks Äußerung auf das Lied „Wanna be startin' somethin'“ von Michael Jackson, wie er selbst auch explizit macht, und zitiert dann auch noch eine Zeile daraus wörtlich. Er versucht typischerweise, die Situation mittels Humor zu entschärfen, und verwendet dazu wieder eine popkulturelle Referenz.

Im Deutschen bezieht sich Xander wie im Original auf den Vorsatz, die Folgen sind jedoch ganz andere: Die ganze Passage wurde völlig neu gestaltet (H), und anstatt einer Anspielung findet man hier einen etwas seltsamen Spruch über eine Lampe, der mit der Doppeldeutigkeit von „anmachen“ und „helle“ spielt. Trotzdem war eine Tilgung der Anspielung sicher die beste Lösung, und man kann den ÜbersetzerInnen auch nicht mangelnde Kreativität vorwerfen. Die Tanzbewegungen, die Xander macht, könnte man mit etwas gutem Willen mit seiner Nervosität erklären.

c) Cordelia hat Xanders Interaktion mit Jack beobachtet und weiß als seine Exfreundin genau, wie sie Salz in die Wunde streuen kann.

Cordelia: It must be really hard when all your friends have, like, superpowers – Slayer, werewolf, witches, vampires – and you're, like, this little nothing. You must feel like ...  
**Jimmy Olsen.**

Xander: **I was just talking to** – Hey, mind your own business!

Cordelia: Ooo, I struck a nerve. The boy that had no cool.

Xander: I happen to be an integral part of that group. I happen to have a \*lot\* to offer.

Cordelia: Oh, please.

Xander: I do!

Cordelia: "Integral part" of the group? Xander, you're the, the \*useless\* part of the group. You're **the Zeppo.**

Cordelia: Es muss wirklich schwer für dich sein, dass du so viele Freunde mit Superkräften hast. Die Jägerin, 'nen Werwolf, 'ne Hexe, 'n Vampir, und du bist so gar nichts. Du musst dir vorkommen wie ... **Jimmy Olsen**.

Xander: **Das hab ich gerade erst** – hör mal, das geht dich überhaupt nichts an!

Cordelia: Oh, ins Schwarze getroffen! Der Typ, der total uncool ist.

Xander: Ich bin zufällig ein wichtiges Mitglied der Gruppe. Und zufällig habe ich einiges zu bieten!

Cordelia: Oh, bitte.

Xander: Ehrlich!

Cordelia: Ein wichtiges Mitglied der Gruppe? Hör mal zu, Xander. Du bist ein \*nutzloses\* Mitglied der Gruppe, du **Nullapostel**.

Der Vergleich mit Jimmy Olsen kommt innerhalb kürzester Zeit ein zweites Mal vor, worauf Xander auch noch eingeht. Es besteht also ein intratextueller Zusammenhang. Außerdem fasst Cordelia Xanders Status in der Gruppe mit einem Eigennamen zusammen: Zeppo. Zeppo Marx war jenes Mitglied der Marx-Brothers, auf dessen Kosten die Witze gemacht wurden, und dessen Charakter so farblos war, dass „ihn das Publikum stets mit den Statisten verwechselte“ (Seeßlen 1982:64).

Die Anspielungen sind charakterisierend für Cordelia, die genau weiß, mit welchen popkulturellen Vergleichen sie Xander am besten treffen kann, und natürlich charakterisierend für ihn und seine Interessen. Auch die Thematik der Folge wird so noch einmal hervorgehoben, nämlich Xanders Mangel an besonderen Fähigkeiten und das daraus folgende Gefühl, entbehrlich zu sein.

In der Übersetzung wurde auf die Anspielungen an Jimmy Olsen eingegangen und so auch die Wiederholung beibehalten (1a). Bei Zeppo Marx allerdings wurde der Eigennamen und die Anspielung getilgt, und durch eine eher unbekannte Beleidigung ersetzt (3a). Die Tilgung ist insofern verständlich, als dass die amerikanische Comediengruppe Marx Brothers im deutschsprachigen Raum nie den Kultstatus erreicht hat, den sie in den USA noch immer genießt (wohl auch aufgrund der sehr schwierigen Synchronisation ihrer Filme). Es ist auch fraglich, ob die Mehrheit der amerikanischen Zuschauer die Referenz sofort durchschaut. Allerdings ist „The Zeppo“ auch der amerikanische Titel der Folge, was den Schwerpunkt auf diesen Ausdruck legt. Es hätte hier also mehr Wert auf die Übertragung der Konnotationen gelegt werden können.

d) Giles informiert Buffy über die neuesten Dämonen in der Stadt.

Giles: The Sisterhood of Jhe is an Apocalypse cult. They exist solely to bring about the world's destruction, and we've not seen the last of them. More will follow.

Buffy: And they're here in Sunnydale for what? **Demon Expo?**

Giles: Die Schwesternschaft von Jhe. Eine apokalyptische Sekte. Sie streben allein danach, die Welt zu zerstören. Und wir haben noch nicht alle vernichtet. Bald werden andere folgen.

Buffy: Und was wollen die hier? Kommen die zur **Dämonen-Messe?**

Mit Expo kann hier entweder die Weltausstellung oder einfach nur irgendeine Ausstellung gemeint sein. Für den Sinn der Aussage ist der Unterschied irrelevant.

Wenn man „Expo“ als Eigennamen interpretiert, dann wurde dieser mit einem Oberbegriff wiedergegeben (3a).

e) Die Gruppe recherchiert ihre neuen Feinde.

Buffy (reads): „Sisterhood of Jhe. Race of female demons, fierce warriors...” Eww.

“...celebrate victory in battle by eating their foes.” They couldn't just **pour Gatorade on each other?**

Buffy (liest): „Die Schwesternschaft von Jhe. Gattung weiblicher Dämonen, rücksichtslose Kämpferinnen.“ Uuh. „Sie feiern ihre Siege, indem sie ihre Feinde auffressen.“

Können sie nicht einfach **ein Glas Sekt darauf trinken?**

Gatorade ist die bekannteste Marke bei Sportgetränken. Vor allem bei amerikanischen Sportteams ist es mittlerweile Tradition, einander am Ende eines erfolgreichen Spieles mit Getränken zu beschütten.

In der Übersetzung wurde dieser Brauch mit einer zielkulturellen Gewohnheit übersetzt, nämlich dem Glas Sekt zur Feier des Tages. Im Sport wird jedoch eher eine ganze Flasche Sekt versprüht als aus Gläsern getrunken. Das ausgelöste Bild erinnert eher an eine Geburtstagsfeier als an eine Sportveranstaltung, als was man einen Kampf ja in gewisser Weise betrachten könnte. Trotzdem erfüllt die deutsche Synchronisation hier ihre humoristische Funktion, gerade auch weil der Gegensatz zwischen wilden Dämonenkriegerinnen und zivilisiertem Anstoßen ein sehr großer ist. Der Markenname wurde also weggelassen, und die Anspielung an die Zielkultur adaptiert (3a/2b)

f) Jack erweckt seinen Freund Bob wieder zum Leben, der als etwas verwester Zombie aus seinem Grab klettert.

Bob: How long I been down?

Jack: Eight months, I had to wait till the stars aligned.

Bob: Oh, eight months. I got some catching up to do. ... Whoa! **Walker, Texas Ranger**. You been taping 'em?

Jack: Every ep.

Bob: Wie lange war ich da unten?

Jack: Acht Monate, ich hab's nicht früher geschafft.

Bob: Oh, acht Monate, da hab ich was nachzuholen. Halt – **Walker, Texas Ranger**. Hast du's aufgenommen?

Jack: Ich hab keine versäumt.

„Walker, Texas Ranger“ ist eine Fernsehserie mit Chuck Norris, die von 1993 bis 2001 im amerikanischen Fernsehen lief. Die Serie ist vor allem wegen der skurrilen Mischung von Western- und Kampfkunstelementen, des moralischen Grundtons und ihrer generell sehr übertriebenen martialischen und oft unfreiwillig komischen Natur bekannt. (Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Walker,\\_Texas\\_Ranger](http://en.wikipedia.org/wiki/Walker,_Texas_Ranger); 2010-07-12) Dass Bob ein Fan der Serie ist, sagt einiges über seine Persönlichkeit aus.

Im deutschen Fernsehen liefen die Erstaussstrahlungen von „Walker, Texas Ranger“ (der Titel blieb gleich) von 1995 bis 2006 auf RTL II. (Vgl. <http://www.kabeleins.at/serienshows/serienlexikon/ergebnisse/index.php/serial/details/3544>; 2010-07-20)

Hier wurde der Seriennamen beibehalten (1a), was gut funktioniert, da die mit der Serie verbundenen Konnotationen in den USA und im deutschsprachigen Raum die gleichen sind.

g) Ein weiteres Mitglied von Jacks Gang erhebt sich von den Toten auf.

Parker: Dude! Let's go pick up some girls, man. We'll hang out at **Taco Bell**, get some girls, go cruise around...

Parker: Suchen wir uns ein paar heiße Bräute, Freunde. Die schärfsten hängen im **Burgerladen** 'rum, und dann fahren wir durch die Gegend.

Taco Bell ist eine amerikanische Fast-Food-Kette, die sich auf Tex-Mex spezialisiert hat. Im deutschsprachigen Raum gibt es keine Filialen.

Bei der Übersetzung wurde hier wieder einmal auf den Oberbegriff „Burgerladen“ zurückgegriffen (3a), der anscheinend unabhängig von der Art des Restaurants für jede Fastfood-Kette verwendet wird. Allerdings bleiben die Konnotationen dadurch so gut wie dieselben. Problematischer ist hier schon eher „cruising“, das im europäischen Kulturraum kaum verbreitet ist (schon aufgrund von höheren Benzinpreisen, interessanteren Freizeitmöglichkeiten, und dem höheren Führerscheinalter).

h) Xander findet die Bombe im Schulkeller, die Jack dort versteckt hat.

Xander: **Hello, nasty.**

Xander: Da ist sie ja.

„Hello Nasty“ ist der Name eines Albums der amerikanischen Band Beastie Boys. In diesem Fall hat die Anspielung aber keinen größeren Wert, da damit kein Sinn übertragen wird. Zwar wird Xanders Eigenschaft, bis zum letzten Moment einen „coolen“ Spruch von sich zu geben, hier noch betont, eine Tilgung ist aber durchaus nachvollziehbar und bedeutet keinen Verlust für die Atmosphäre (G).

#### 7.2.6 „The Freshman“ (4.01)

Erstausstrahlung: 5.10.1999, auf The WB

Deutscher Titel: „Frischlinge“

Deutsche Erstausstrahlung: 3.1.2001, auf Pro7

Drehbuch: Joss Whedon

Deutsches Dialogbuch: Martina Marx

a) Oz, Willow, und Buffy treffen sich auf dem Campus. Es ist der erste Tag an der Universität, und es wimmelt nur so von Leuten.

Willow: How are you?

Oz: Good. **It's pretty much a madhouse, a madhouse.**

Willow: Wie geht's dir?

Oz: Gut. **Hier geht's zu wie im Irrenhaus**, aber was habe ich erwartet.

Oz spielt auf ein Zitat aus „Planet der Affen“ (1968) an. In dem Film brüllt ein von Affen gequälter Charlton Heston: „It's a madhouse, a madhouse!“ Auf Deutsch heißt es in der Synchronisation: „Es ist hier wie im Irrenhaus! Ihr seid ja alle wahnsinnig!“ (<http://www.myvideo.at/watch/7592692>; 2010-08-13)

Allerdings hat dieser Ausschnitt im deutschsprachigen Raum nicht den gleichen Stellenwert wie in den USA, wo die dazugehörige Szene auch im Trailer stark betont wird. Teil des Humors macht hier auch Ozs Art der Wiedergabe aus: Während Heston im Original kaum verzweifelter klingen könnte, weist Oz lakonisch und mit sehr neutralem Tonfall auf eine simple Tatsache hin.

Bei der Übersetzung hat man sich hier wohl weniger am genauen Wortlauf der Zeile orientiert, sondern an der Gesamtsituation. Ein Teil des Zitats wurde wörtlich übersetzt, der Rest unabhängig vom AT frei formuliert (G).

b) Willow und Buffy betreten zum ersten Mal die Universitätsbibliothek und sind überwältigt von ihrer Größe. Willow ist begeistert, Buffy eingeschüchtert.

Willow: You know, I never wanted to hurt Giles' feelings, but occult books aside, our old library just didn't have the greatest selection. But this!

Buffy: Yeah, this is great, you know, if we ever need a place for the **Nuremberg rallies**.

Willow: Weißt du, ich hätte nie die Gefühle von Giles verletzt. Aber außer den Werken über das Okkulte hatten wir in der alten Bibliothek nicht g'rade die tollste Auswahl.

Aber hier...

Buffy: Ja, ich find es klasse, ehrlich. Vielleicht brauchen wir mal Platz für 'ne **Großveranstaltung**.

Buffy bezieht sich mit dieser historischen Anspielung auf die Reichsparteitage der NSDAP, bei denen sich fast eine Million Menschen sammelten. (Vgl. <http://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/drittes-reich/herrschaftsinstrument-partei/164.html>; 2010-07-27)

Im Deutschen wurde diese Referenz an das Hitlerregime getilgt, und stattdessen ein Oberbegriff verwendet (3a). Hier ist die Entscheidung auch gut nachzuvollziehen: Anspielungen an den zweiten Weltkrieg sind im deutschsprachigen Raum von ernsterer

Natur als es die lapidare Bemerkung im Original sein soll. Eine wörtliche Übersetzung würde deswegen überhaupt nicht zum Ton der Szene passen und diese durch die völlig anderen Konnotationen unnötig verzerren. Mit dem Oberbegriff wurde aber der Sinn der Aussage passend wiedergegeben.

c) Buffy trifft auf einen anderen Studenten, der sich wie sie am Campus verlaufen hat. Er erzählt von seinem Lieblingsbuch.

Eddie: „**Of Human Bondage**.“ Have you ever read it?

Buffy: Oh, I'm not really into **porn**... I mean I'm just... I'm trying to cut way back.

Eddie: No, there's **no actual bondage**, it's just a novel. I've read it, like, ten times. I always keep it by my bed... security blanket.

Eddie: Kennst du „**Der Menschen Hörigkeit**“? Das ist **eine fesselnde Geschichte**.

Buffy: Oh, **Sadomaso** ist eigentlich nicht so mein Ding. Abgesehen davon will ich fürs Studium arbeiten.

Eddie: Nein, darin **geht es nicht ums Fesseln**. Es ist nur ein Roman. Dieses Buch kenn ich in- und auswendig. Es liegt immer auf meinem Nachttisch. So als Talisman.

„Der Menschen Hörigkeit“ ist der berühmteste Roman des britischen Schriftstellers William Somerset Maugham. Der Titel wurde mit der Standardübersetzung wiedergegeben (1a).

Die eigentliche Schwierigkeit dieses Dialoges ist jedoch eher Buffys Reaktion auf das Buch. Der Übersetzerin ist es hier mit dem Zusatz „eine fesselnde Geschichte“ bravourös gelungen, trotz des unterschiedlichen Wortlauts einen Weg zur sexuellen Anspielung zu finden und die Doppeldeutigkeit zumindest ansatzweise beizubehalten (H).

d) Eine Gruppe Vampire, die sich aus ehemaligen Studierenden zusammensetzt, hat sich am Campus eingenistet, bringt Neuankömmlinge um, und räumt ihre Zimmer aus. Dabei stoßen sie immer auf die gleichen Dinge und Poster.

Sunday: Freshmen! Man, they're so predictable.

Vamp1: **And you can never eat just one.**

Sunday: Erstsemester. Mann, die sind ja so berechenbar.

Vampir1: **Und von einem einzigen kann man nicht satt werden.**

„Betcha can’t eat just one” war viele Jahre der Werbeslogan für Lay’s Kartoffelchips. (Vgl. <http://www.fritolay.com/about-us/press-release-20010402.html>; 2010-07-27) Die Produkte gibt es erst seit 2000 in Deutschland zu kaufen, der Slogan ist außerdem ein anderer. Die KP wurde wörtlich übersetzt, was hier auch den Sinn gut wiedergibt (B).

e) Buffy sucht Giles in seiner Wohnung auf, findet jedoch eine fremde Frau und ihn im Morgenmantel vor. Als sie ihn um Hilfe bittet, appelliert er an ihre Selbstständigkeit. Sie wird wütend.

Buffy: Ok, remember before you became **Hugh Hefner**, when you used to be a watcher?

Buffy: Danke! Bevor Sie zum **Playboy** mutiert sind, waren Sie mein Wächter, schon vergessen?

Heutzutage ist der Name des Inhabers des Playboy-Magazins durch viel Marketing und diverse TV-Shows in aller Munde. Doch schon seit den 80er Jahren wird der ständig im Morgenmantel auftretende Hugh Hefner in der Popkultur behandelt und taucht immer wieder in diversen Produktionen auf, egal ob in Talk-Shows oder einer Simpsons-Folge. (Vgl. <http://www.imdb.de/name/nm0005005/>; 2010-07-27)

Hier wurde offensichtlich davon ausgegangen, dass der Name einem deutschen Publikum nicht bekannt ist, und stattdessen wurde auf die Konnotation zurückgegriffen, die am stärksten mit seinem Namen verbunden ist (2a).

f) Buffy trifft Xander, der im Sommer durch ganz Amerika fahren wollte.

Buffy: I missed you. How was your trip? Is America nice? I hear it’s nice.

Xander: There’s some **purple mountains majesty**, I’m gonna have to say.

Buffy: Du hast mir gefehlt! Und wie war der Trip? Ist Amerika schön? Es soll richtig toll sein.

Xander: Ja, stimmt, **die blauen Berge und die weiten Prärien haben echt was für sich**.

„O beautiful for spacious skies, for amber waves of grain, for purple mountain majesties, above the fruited plain! America! America! ...“ „America the beautiful“ von Katherine



Lee Bates ist eines der bekanntesten und beliebtesten patriotischen Lieder Amerikas. (Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/America\\_the\\_Beautiful](http://en.wikipedia.org/wiki/America_the_Beautiful); 2010-08-12)

Die KP wurde wörtlich übersetzt (B), wobei nicht klar ist, ob die Übersetzerin den Zusatz „weite Prärien“ hinzugefügt hat, weil sie das Gedicht kannte und den Rest der Zeile hinzufügen wollte, oder weil diese dem Klischee von der amerikanischen Landschaft entsprechen. Das Register ist leicht erhöht, sodass aufmerksame ZuschauerInnen die Präsenz einer Anspielung wahrnehmen könnten. Allerdings wäre in diesem Fall schon enormes kulturspezifisches Wissen nötig, um durch Rückübersetzen die Quelle der Anspielung zu erkennen.

g) Buffy erzählt Xander von dem Vampir, den sie nicht besiegen konnte.

Buffy: It's just... there was this vampire, and she took me down, and I just... I don't know how to stop her.

Xander: Then where's the gang? **Avengers assemble!** Let's get it going!

Buffy: Das liegt nur... an dieser Vampirfrau, die ist auf mich losgegangen. Und ich... ich konnte nur noch die Fliege machen.

Xander: Und wo war die Clique? **Hilfsjäger** sammelt euch, schlagen wir zu!

„The Avengers“ ist eine Comicserie von Marvel Comics. Darin kämpfen diverse bekannte Superhelden (z.B. The Hulk, Captain America, Iron Man, etc.) zusammen gegen einen allein unbesiegbaren Feind. „Avengers assemble“ ist ihr Schlachtruf. Im deutschen Sprachraum heißt der Comic „Die Rächer“, das Motto der Gruppe lautet in der Übersetzung „Rächer, sammeln!“ (Vgl. <http://www.comicradioshow.com/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=918>; 2010-07-27)

Die Rächer-Comics gibt es auch in Deutschland schon seit den 70er Jahren. Es wäre in diesem Fall also leicht möglich gewesen, die Anspielung mit der Standardübersetzung wiederzugeben. Die Referenz an den Comic wurde jedoch vielleicht gar nicht erkannt, oder man wollte nicht riskieren, dass das Publikum sie nicht erkennen würde. Stattdessen wurde einfach nur der Sinn der Äußerung wiedergegeben (3a), wobei gleichzeitig ein innovativer Ausdruck für Buffys Team gefunden wurde - Hilfsjäger.

h) Buffy ist völlig überwältigt von ihren ersten Tagen am College und redet mit Xander darüber. Er versucht, sie zu trösten.

Xander: Buffy, this is all about fear. It's understandable, but you can't let it control you. **"Fear leads to anger. Anger leads to hate. Hate leads to anger."** No wait, hold on. **"Fear leads to hate. Hate leads to the dark side."** Hold on, no, umm, **"First you get the women, then you get the money, then you..."** Okay, can we forget that?  
Buffy: Thanks for the Dadaist pep talk. I feel much more abstract now.

Xander: Buffy, ich denke, dass du dich bloß fürchtest. Das ist verständlich, aber lass dich davon nicht verunsichern. **„Furcht führt zu Zorn. Zorn führt zu Hass. Hass führt zu Zorn.“** Nein, warte mal. **„Furcht führt zu Hass. Hass führt zur dunklen Seite.“** Sekunde, nein. Ähm. **„Zuerst rennen einem die Frauen nach, danach wird man stinkreich, und dann nimmt..."** Okay, lassen wir das.  
Buffy: Danke für den dadaistischen Vortrag. Jetztühl ich mich schon beinahe getröstet.

Xander bringt hier einige berühmte Filmzitate durcheinander. Das erste Zitat stammt von Yoda in *Star Wars: Episode I* (1999), und lautet im Original folgendermaßen: „Fear is the path to the dark side. Fear leads to anger. Anger leads to hate. Hate leads to suffering.“ (<http://www.imdb.com/title/tt0120915/quotes>; 2010-07-26) In der deutschen Synchronisation: „Furcht ist der Pfad zur dunklen Seite. Furcht führt zu Wut, Wut führt zu Hass, Hass führt zu unsäglichem Leid.“ ([http://de.wikiquote.org/wiki/StarWars:\\_Episode\\_I%E2%80%93Die\\_dunkle\\_Bedrohung](http://de.wikiquote.org/wiki/StarWars:_Episode_I%E2%80%93Die_dunkle_Bedrohung); 2010-07-26)

Das zweite Zitat stammt aus *Scarface* (1983): „In this country, you gotta make the money first. Then when you get the money, you get the power. Then when you get the power, you get the women.“ (<http://www.imdb.com/title/tt0086250/quotes>; 2010-07-26) Die deutsche Version: „In diesem Land musst du zuerst Geld machen! Wenn du das Geld dann hast, bekommst du die Macht. Und wenn du die Macht hast, bekommst du die Frauen!“ (<http://www.zitate-db.de/scarface.html>; 2010-07-26)

Es gibt also für beide Zitate Standardübersetzungen, an denen man sich orientieren hätte können. Stattdessen wurde auch hier der Originalwortlaut nicht berücksichtigt, sondern frei übersetzt (B). Wer die Zitate kennt, wird vielleicht verstehen, worauf Xander anspielt. Dennoch gibt es gerade bei Kultfilmen wie *Star Wars* unglaublich viele Fans, die den genauen Wortlaut der Filme auswendig können, und denen die Abweichung auffallen wird bzw. die ihre helle Freude mit den Anspielungen gehabt hätten.

i) Der Dialog geht weiter:

Xander: The point is, you're Buffy.

Buffy: Yeah, maybe in high school I was Buffy.

Xander: And now in college you're **Betty Louise**?

Buffy: Yeah, I'm **Betty Louise Plotnick of East Cupcake, Illinois**. Or I might as well be.

Xander: Denk immer dran: Du bist Buffy.

Buffy: Ja, auf der Highschool, da war ich Buffy.

Xander: Und jetzt auf dem College bist du **Betty Louise**?

Buffy: Ja, ich bin **Betty Louise Plotnick aus East Cupcake, Illinois. Ein dummes Provinzmädchen**.

Den Namen Betty Louise hat Xander wahrscheinlich deswegen gewählt, weil er im Gegensatz zu Buffy sehr traditionell und unauffällig klingt. Illinois, der Bundesstaat der Maisfelder, und der erfundene Städtename „East Cupcake“ stehen zusätzlich für Harmlosigkeit und Unscheinbarkeit und verdeutlichen somit Buffys Gefühlszustand.

Im Deutschen wurden alle drei Anspielungen an regionale Konnotationen beibehalten, durch den erklärenden Zusatz aber deutlich gemacht (1b).

### 7.2.7 „Real Me“ (5.02)

Erstausstrahlung: 3.10.2000, auf The WB

Deutscher Titel: „Lieb Schwesterlein mein“

Deutsche Erstausstrahlung: 7.11.2001, auf Pro7

Drehbuch: David Fury

Deutsches Dialogbuch: Martina Marx

a) Dawn taucht zum ersten Mal in der Serie auf. Joyce will, dass Buffy ihre kleine Schwester zum Einkaufen mitnimmt.

Buffy: That doesn't really work for me. We're just going to the magic shop. No school supplies there.

Dawn: Yeah, mum, I'm not going to **Hogwarts**. (Buffy schaut sie verständnislos an)

Geez, crack a book sometime.

Buffy: Nein, versteh doch, Mum. Dafür hab ich wirklich keine Zeit. Wir wollten nur zum Zauberland. Schulsachen gibt es da nicht.  
Dawn: Ja, Mum, ich will doch nicht nach **Hogwarts**. ... Du solltest dir ab und zu mal ein Buch vornehmen.

Wie viele Teenager weltweit ist wohl auch Dawn eine eifrige Leserin der Harry-Potter-Bücher von J.K. Rowling, die im deutschsprachigen Raum ebenfalls sehr populär sind. Hogwarts ist der Name der Zauberschule, in der die Romane spielen, der Eigenname wurde, genau wie in der Übersetzung der Bücher, beibehalten (1a).

Die Anspielung hat mehrere Funktionen. So wie *BtVS* spricht auch die Harry-Potter-Serie ein sehr diverses Zielpublikum an - ein nicht unwesentlicher Teil der ZuschauerInnen wird sich deswegen über das Erkennen der Referenz freuen (Zuschauerbindung). Gleichzeitig ist die Reihe vor allem bei Teenagern in Dawns Alter sehr beliebt (charakteristische Anspielung). Auch die Themen der beiden Werke ähneln sich – die Probleme der Pubertät werden mit magischen Elementen verbunden (thematische Anspielung). Und schließlich wird Buffys Lesefaulheit akzentuiert (charakteristische Anspielung).

b) Riley, Buffys Freund, kommt zu ihr nach Hause. Sie freut sich ihn zu sehen, hat jedoch völlig vergessen, dass sie Pläne hatten.

Buffy: Plans? We planned plans?  
Riley: Well, you said, uh, "come over tomorrow and we'll hang," and then I said, "OK."  
Not the **invasion of Normandy**, but still a plan.

Buffy: Was? Wir waren verabredet?  
Riley: Ja, du hast gesagt: „Komm morgen her, und wir machen was.“ Und darauf sagte ich: „Gut.“ **Das ist nichts Weltbewegendes**, aber doch eine Verabredung.

Riley macht eine historische Anspielung auf die Invasion der Normandie, und vergleicht so die Verabredung mit einer militärischen Operation. Er war früher Soldat bei einer geheimen Regierungsorganisation, dennoch wirkt die Referenz hier weniger charakterisierend oder thematisch als humoristisch.

Obwohl die Konnotationen der Anspielung im deutschsprachigen Raum die selben wären, wurde sie in der Übersetzung getilgt, und der Sinn explizit wiedergegeben (3a).

c) Buffy will mehr über ihr Dasein als Jägerin herausfinden. Giles hat ihr deswegen eine Liste mit Büchern zusammengestellt.

Buffy: There's a lot of books on this list. Any of them come on tape? You know, read by **George Clooney** or someone cute like that?

Buffy: Da stehen ja reichlich Bücher auf der Liste. Kriegt man nicht welche davon auf Band vorgelesen, von irgend so einem süßen Typen wie **George Clooney**?

George Clooney ist seit den 90er Jahren ein auch international sehr bekannter Schauspieler. Der Name hat im englisch- wie im deutschsprachigen Raum die gleichen Konnotationen (attraktiv, gutaussehend), und kann deswegen ohne Probleme beibehalten werden (1a). Außerdem wird die hier gewünschte Konnotation auch von Buffy erwähnt („cute“).

d) Dawn wird auf der Straße von einem geistig verwirrten Mann angesprochen. (Im Lauf der Staffel stellt sich heraus, dass diese Leute ihre wahre Identität erkennen.)

Guy: I know you. **Curds and whey**. I know what you are. You ... don't ... belong ... here.

Mann: Ich kenne dich. **Milch und Honig**. Ich weiß, wer du bist. Du gehörst auf keinen Fall hierher.

Um diese intratextuelle Anspielung zu verstehen, ist etwas Vorwissen über den Verlauf der Serie nötig. Schon in der dritten Staffel hat Buffy einen Traum, in dem Faith ihr die Ankunft von Dawn u.a. mit folgenden Worten prophezeit: „Little Miss Muffin, counting down from 7-3-0.“ Der Mann hier zitiert eine Zeile aus dem gleichnamigen Kinderreim: „Little Miss Muffet, sat on a tuffet, eating her curds and whey;...” ([http://en.wikipedia.org/wiki/Little\\_Miss\\_Muffet](http://en.wikipedia.org/wiki/Little_Miss_Muffet); 2010-08-14) Erst hier wird also klar, um wen es sich bei Little Miss Muffet handelt.

Die deutsche Synchronisation von Faiths kryptischen Satz lautet: „Die kleine Buffy sitzt da und zählt brav die Stunden.“ Dafür, dass die Übersetzerin wahrscheinlich (wie der Rest des Publikums) nicht die geringste Ahnung hatte, was diese Aussage zu bedeuten

hat, wurde der Sinn erstaunlich gut getroffen (G). Dennoch kann man sich hier für die Wiedergabe der intratextuellen Anspielung nicht darauf beziehen.

„Milch und Honig“ ergibt zwar keinen größeren Zusammenhang, es ist aber keine schlechte Beschreibung für Dawn, ein junges, unschuldiges Mädchen, und passt auch gut zu ihrem blassen Aussehen.

e) Xander und Anya kommen zum Babysitten für Dawn.

Anya: We are gonna have fun, fun, fun. Look, I've got **Monopoly, Clue**, and ooh, **the Game of Life!** That sounds good!

Anya: Wir amüsieren uns bis zum Wahnsinn. Siehst du, ich hab hier **Monopoly, Clue**, und, uh!, **The Game of Life!**

Anya bringt eine Menge klassischer Brettspiele, von denen alle auch im deutschsprachigen Raum bekannt sind. Allerdings kennt man „Clue“ hier unter „Cluedo“, und „The Game of Life“ wird seit vielen Jahren unter dem Namen „Das Spiel des Lebens“ verkauft. (Vgl. [http://www.hasbro.com/de\\_DE/shop/details.cfm?guid=940119D4-6D40-1014-8BF0-9EFBF894F9D4](http://www.hasbro.com/de_DE/shop/details.cfm?guid=940119D4-6D40-1014-8BF0-9EFBF894F9D4); [http://www.hasbro.com/de\\_DE/shop/details.cfm?guid=938EB0B4-6D40-1014-8BF0-9EFBF894F9D4](http://www.hasbro.com/de_DE/shop/details.cfm?guid=938EB0B4-6D40-1014-8BF0-9EFBF894F9D4); 2010-08-14)

Es wurden also nicht die Standardübersetzungen verwendet, sondern die englischen Namen beibehalten (1a). Ausschlaggebend für diese Entscheidung war vielleicht, dass sich hier eine der seltenen Möglichkeiten für fast perfekte Lippensynchronität bietet.

f) Eine ehemalige Schulkollegin, die zum Vampir wurde, kommt mit ihrer Gang zu Buffys Haus und will sie zum Kampf herausfordern. Leider ist Buffy nicht zu Hause, sodass Xander ihr später von dem Vorfall berichtet. Diese bricht in schallendes Gelächter aus.

Buffy: Harmony ... (lacht) Harmony has minions?

Xander: Yeah, that was pretty much my reaction.

Buffy: I'm sorry, I'm sorry. It's just ... Harmony has minions! (fängt wieder zum Lachen an)

Xander: **And Ruffles have ridges.** Uh, Buffy, there's actually a more serious side to all this.

Buffy: Harmony... Harmony hat Sklaven, ja?  
 Xander: Ja, so hab ich in etwa auch reagiert.  
 Buffy: Tut mir leid, tut mir leid. Kaum zu glauben... Harmony hat Sklaven!  
 Xander: **Das Leben ist manchmal ungerecht**. Äh, Buffy, die Sache ist viel ernster als du vielleicht denkst.

„Rrrrruffles have ridges“ ist seit Jahren der Werbeslogan für eine bestimmte Sorte von Kartoffelchips der amerikanischen Firma Frito-Lay. (Vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Ruffles>; 2010-08-14) Diese KP hat hier keine größere Bedeutung, Xander spiegelt damit nur Buffys Satzkonstruktion wider. Dies hätte man auch in der Übersetzung tun können, um das Wortspiel beizubehalten. Stattdessen ist man nicht auf die Funktion der Anspielungen eingegangen (Humor), sondern hat unabhängig vom AT eine Äußerung gesucht, die zu der Situation passen könnte (G).

g) Harmony begegnet Spike, dem sie von ihren Plänen erzählt.

Harmony: I'm not gonna make the same mistakes you did. I've been doing my homework, reading books and stuff.  
 Spike: What, **Evil for Dummies**? Look at you, all puffed up and mighty, thinking you're the new Big Bad. It's, uh ... well, let's face it, it's adorable.

Harmony: Ich werd mir bestimmt nicht die gleichen Fehler leisten wie du. Ich hab meine Hausaufgaben gemacht, hab Bücher gelesen und so.  
 Spike: Was denn, **Missetaten für Volltrottel**? Mädchen, guck dich doch an. Aufgeblasen und eingebildet. Hältst dich für das Böse in Person. Das ist... ich will ganz offen sein: Das ist bezaubernd.

Spike spielt hier an die Ratgeber-Reihe „... for Dummies“ an (z.B. „Smalltalk for Dummies“, „Word 2007 for Dummies“, etc.), die Hilfestellung für alle nur erdenklichen Themen gibt. In Deutschland wird die Reihe „... für Dummies“ vom Wiley-VCH Verlag herausgegeben, und erscheint seit 1995. (Vgl. [http://www.wiley-vch.de/dummies/index.php?page=dummies\\_history](http://www.wiley-vch.de/dummies/index.php?page=dummies_history) 2010-08-14)

Hier wurde eine Übersetzungsstrategie angewandt, die in Leppihalmes Einteilung nur bei den KP aufscheint: Der Eigenname wurde nachgeahmt (H), sodass er auch im Deutschen wie der Titel eines Ratgebers klingt. Allerdings ist „dummy“ ein eher liebevoller Ausdruck, weswegen ja auch eine ganze Buchreihe diesen Titel tragen kann. „Volltrottel“ dagegen klingt wesentlich beleidigender. Da die „... für Dummies“-Bücher

auch zum Zeitpunkt der Übersetzung im deutschsprachigen Raum schon bekannt waren, hätte die KP mit der dementsprechenden Modifizierung beibehalten werden können.

h) Buffy bereitet Waffen für den Fall vor, dass Harmony zurückkehrt, die Dawn unabsichtlich ins Haus eingeladen hat und die dieses somit betreten kann. Xander kann ihre Besorgnis aufgrund ihrer ursprünglichen Reaktion (siehe oben) nicht ganz nachvollziehen.

Xander: Buff, I left word with Willow. She'll come do a return engagement of her uninvasion spell. She probably still has the stuff from last week. And bang, boom, you're back in the **Fortress of Solitude**. All better.

Xander: Buff, ich hab mit Willow geredet. Sie will euer Haus mit einem Bannspruch gegen Harmony belegen. Bestimmt hat sie noch das Zeug von letzter Woche. Und päng bumm, **habt ihr euer Haus wieder für euch allein**. Alles in Butter.

„The Fortress of Solitude“ ist ein Rückzugsort für Superman, das für gewöhnlich abseits jeglicher Zivilisation liegt. Auf Deutsch wird es „Festung der Einsamkeit“ genannt. (Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Festung\\_der\\_Einsamkeit](http://de.wikipedia.org/wiki/Festung_der_Einsamkeit); 2010-08-14)

Wieder einmal spielt Xander also auf „Superman“ an, und wieder einmal wird die Referenz getilgt. Auch wenn in diesem Fall der Sinn hinter der Anspielung in der Übersetzung explizit gemacht wird (3a) und nicht viel anderer Inhalt verloren geht, so ist die Wiederholung dieses Themas doch auffällig und kann als charakteristisch für die Serie gesehen werden.

i) Giles will den Zauberladen übernehmen, nachdem der letzte Besitzer umgebracht wurde.

Buffy: Giles, are you sure about this?

Giles: Why wouldn't I be?

Buffy: Well, aside from the fact that most magic shop owners in Sunnydale have **the life expectancy of a Spinal Tap drummer** ... and, have you ever run a store before?



Buffy: Giles, sind Sie sich wirklich sicher?

Giles: Was spricht dagegen?

Buffy: Wie Sie wissen, haben die meisten Besitzer von Zauberläden in Sunnydale **die Lebenserwartung einer Eintagsfliege**. Doch abgesehen davon... haben Sie überhaupt schon mal einen Laden geführt?

„This is Spinal Tap“ (1984) ist ein Film über die fiktive Heavy-Metal-Band Spinal Tap, deren Schlagzeuger über die Jahre hinweg alle auf seltsame Art und Weise ums Leben kommen. (Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0088258/>; 2010-08-14)

Die popkulturelle Anspielung wurde weggelassen, und stattdessen deren Sinn explizit gemacht (3a).

j) Giles hat sich das Ganze gut überlegt.

Buffy: Boy, you've really thought this through. How bored \*were\* you last year?

Giles: I watched **“Passions”** with Spike. Let us never speak of it.

Buffy: Mann, das haben Sie ja gründlich durchdacht. Sie fanden das letzte Jahr wohl sehr öde.

Giles: Ich hab mit Spike zusammen **Al Bundy** gesehen. Aber darüber sprech ich nicht.

„Passions“ ist eine amerikanische Seifenoper, die von 1999 bis 2008 lief, und vor allem für die Albernheit ihrer Dialoge und Handlung bekannt ist. (Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0192917/>; 2010-08-14)

Al Bundy ist die für ihren Machismo bekannte Hauptfigur der Serie „Married... with children“/„Eine schrecklich nette Familie“, die seit den 90er Jahren ständig im deutschsprachigen Fernsehen wiederholt wird.

Durch das Ersetzen des Eigennamens mit einem Namen aus einer anderen Serie (2a) wird ein etwas verzerrtes Bild geschaffen. Zwei Männer, die eine Serie schauen, die auch sehr viele Männer anlockt, sind nicht das gleiche wie zwei Männer, die, wie im AT, ein eher für Hausfrauen gedachtes Produkt konsumieren. Der Humor entsteht hier auch durch den Gegensatz zwischen den erfahrenen Kämpfern Giles und Spike und ihrem Interesse an einer banalen Seifenoper. Diese Wirkung hätte in der Übersetzung z.B. mit „Reich und schön“ wiedergegeben werden können, was auch genauso viele Silben hat wie „Al Bundy“. Spikes Vorliebe für die Serie wird außerdem in vier Folgen

erwähnt (vgl. <http://www.funtrivia.com/submitquiz.cfm?quiz=158467>; 2010-09-09) – die intratextuelle Koheränz wurde hier also auch nicht gewahrt.

### 7.2.8 „Life Serial” (6.05)

Erstausstrahlung: 23.10.2001, auf UPN

Deutscher Titel: „Die Zeitschleife“

Deutsche Erstausstrahlung: 9.10.2002, auf Pro7

Drehbuch: David Fury und Jane Espenson

Deutsches Dialogbuch: Martina Marx

a) Das Trio, das sich aus drei ehemaligen Mitschülern von Buffy zusammensetzt, hat beschlossen, die Macht über Sunnydale zu übernehmen. Buffy ist für sie einerseits ein Idol, als stärkste Präsenz in der Stadt aber auch Hauptziel für ihre zu Beginn noch eher harmlosen Spielereien. Hier streiten sich die drei um Andrews Bemalung ihres Vans.

Warren: W-what the hell is that?

Andrew: **Death Star**, dude! Wicked, huh?

Jonathan: Thermal exhaust port's \*above\* the main port, numb-nuts.

Andrew: For your information, I'm using **the Empire's revised designs from *Return of the Jedi***.

Jonathan: That's a flawed design!

Warren: Was zum Geier ist das?

Andrew: Der **Todesstern**, Alter. Verschärft, ha?

Jonathan: Der Hitzeaustauserschacht liegt aber über dem Hauptschacht, du Schaffsnase.

Andrew: Zu deiner Information, ich benutze das überarbeitete Design, aus **Die Rückkehr der Jedi-Ritter**.

Jonathan: Das ist doch völliger Schrott!

„Todesstern“ ist der Name einer Raumstation im ersten „Star Wars“-Film (1977), die von den Rebellen zerstört wird. In „Die Rückkehr der Jedi-Ritter“ (1983), dem dritten Teil der ursprünglichen Trilogie, wird ein zweiter Todesstern gebaut, der ebenfalls zerstört werden kann. Jonathan und Andrew sind so große Fans dieser Filme, dass sie die Baupläne anscheinend auswendig kennen. Der Dialog ist auch eine Anspielung an die

äußerst penible Fangemeinde, in der oft darüber diskutiert wird, wieso eine derart mächtige Kampfstation so leicht zu zerstören ist wie im Film, und dies immer wieder auf Fehler im Design zurückführen. (Vgl. <http://www.filmcritic.com/features/2009/08/bad-designs-in-star-wars/>; 2010-08-03)

In der deutschen Fassung wird für die Eigennamen die Standardübersetzung verwendet (1a), nur das Imperium wird nicht erwähnt, eventuell aus Zeitgründen. Das Verständnis der Anspielungen hat hier nicht unbedingt vorderste Priorität, sondern es geht eher darum, einen Eindruck von den Persönlichkeiten und Interessen der drei Nerds zu vermitteln.

b) Buffy versucht, sich nach ihrer Wiederauferstehung in ihrem alten Leben neu zu orientieren und begleitet Willow und Tara aufs College. Sie unterhalten sich, doch das Trio hat eine Reihe von Tests für Buffy vorbereitet und beschleunigt ihre Realität, sodass die Zeit quasi an ihr „vorbeiläuft“.

Buffy: I guess. I ... must have spaced out.

Tara: Oh, I-I do that sometimes. Once, Willow and I were watching **“Spongebob Squarepants”**...

Buffy: Ich schätze... ich war kurz mal weggetreten.

Tara: Das kenn ich, ist mir auch schon passiert. Einmal haben Willow und ich **“Verliebt in eine Hexe”** gesehen...

„Spongebob Squarepants“ (auf Deutsch „Spongebob Schwammkopf“) ist eine Zeichentrickserie, die eigentlich an Kinder gerichtet ist, aufgrund ihrer Skurrilität aber auch bei Erwachsenen äußerst beliebt ist. Die Serie läuft erst seit August 2002 im deutschen Fernsehen, war also zur Zeit der Erstaussstrahlung dieser Folge noch so gut wie unbekannt. (Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/SpongeBob\\_Schwammkopf](http://de.wikipedia.org/wiki/SpongeBob_Schwammkopf); 2010-08-13)  
Die Übersetzerin hatte deswegen die Freiheit, den Namen durch einen anderen zu ersetzen (2a), und griff zu einer besonders schönen Lösung: Die zwei Hexen Willow und Tara schauen „Verliebt in eine Hexe“, eine amerikanische Sitcom aus den 60er Jahren. (Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0057733/>; 2010-08-03)

c) Nachdem ihre College-Erfahrung nicht so gut wie erwartet verlief, will Buffy mit Xander auf der Baustelle arbeiten.

Tony: You gotta be kiddin' me. We're a week behind, I got two men out on the DL, and now you want us to baby-sit some little girl?

Buffy: Uh, excuse me, but I-

Tony: Hang on, **Gidget**! This stinks, Harris. What am I supposed to do with her?

Xander: Give her a chance. She's stronger than she looks...

...

Tony: [...] Vince, Marco, I need you to haul the steel inside.

Marco: Gee, I don't know, Tone. I don't wanna get in trouble with those affirmative action lawyers, you know what I'm sayin'? Why don't you put, uh, little **Britney** here on hauling duty?

Buffy: It's Buffy.

Tony: Willst du mich verarschen? Wir sind eine Woche im Verzug, zwei meiner Leute sind krank, und du meinst, wir spielen Babysitter für die Kleine?

Buffy: Entschuldige, aber ich...

Tony: Still, du **Erdnuckel**. Das geht nicht Harris, was soll ich bloß mit ihr anstellen?

Xander: Gib ihr eine Chance, sie ist stärker als sie aussieht.

...

Tony: [...] Vince, Marco, ihr schafft die Stahlträger ein.

Marco: Also ich weiß ja nicht, Tone. Ich will keinen Ärger mit der Frauenbeauftragten fürs Baugewerbe kriegen. Willst du nicht die kleine **Britney** zum Tragen einsetzen?

Buffy: Ich heiße Buffy.

Buffy trägt in dieser Szene ihre Haare in zwei Zöpfen, eine Frisur, die auch die Hauptfigur der Sitcom „Gidget“ aus den 60er Jahren bevorzugte. Die Serie lief nur eine Staffel lang, und wurde nie in Deutschland gezeigt. (Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0058806/>; 2010-08-13)

In der Synchronisation wird der Name durch die scherzhafte Bezeichnung für kleine Menschen, „Erdnuckel“, ersetzt, was sich wohl auf Buffys Größe bezieht. Der Bezug auf ihr Aussehen bleibt so gewissermaßen erhalten (3a), der Eigenname wird getilgt.

Danach wird sie mit der blonden Britney Spears verglichen, die in ihrem Musikvideo „Baby One More Time“ (1999) ebenfalls mit zwei Zöpfen zu sehen ist. Diese Anspielung an eine international bekannte Popikone wurde selbstverständlich beibehalten (1a).

d) Der dritte Test. Buffy versucht sich als Verkäuferin in Giles Zauberladen. Dabei wird sie in einer Zeitschleife gefangen, und die Dinge wiederholen sich immer und immer wieder.

Warren: Smart. She's figuring out the game. Satisfy the customer. Well, she might just have you beat there, Stretch.

Jonathan: No way. It hasn't even started yet.

Andrew: I just hope she solves it faster than **Data** did on the ep of **TNG** where the Enterprise kept blowing up.

Warren: Or **Mulder**, in that **X-Files** where the bank kept exploding.

Andrew: **Scully** wants me so bad.

Warren: Clever. Jetzt versteht sie das Spiel. Stell immer den Kunden zufrieden.

Vielleicht gewinnt sie das Spiel, Großer.

Jonathan: Niemals. Sie hat's noch lange nicht hinter sich.

Andrew: Ich hoffe, sie kommt schneller drauf als **Data** in dieser Folge von **The Next Generation**, wo die Enterprise dauernd explodiert ist.

Warren: Oder **Mulder** in **Akte X**, wo die Bank immer wieder gesprengt wurde.

Andrew: **Scully** ist total scharf auf mich.

Hier beziehen sich die drei Jungen auf zwei Fernsehserien. „Star Trek: The Next Generation“ wird im Englischen oft mit TNG abgekürzt. Im deutschsprachigen Raum lautet der Titel „Raumschiff Enterprise: Das nächste Jahrhundert“, der englische Titel wird aber auch so zu verstehen sein. Außerdem sorgt bereits der Name der bekannten Figur Data für die Wiedererkennung. Die Anspielung bezieht sich auf eine Folge, in der die Enterprise in einer Zeitschleife gefangen wird. (Vgl. [http://de.memory-alpha.org/wiki/Star\\_Trek:\\_The\\_Next\\_Generation](http://de.memory-alpha.org/wiki/Star_Trek:_The_Next_Generation); 2010-08-03)

Agent Mulder und Agentin Scully sind die Hauptfiguren der Mystery-Serie „Akte X“. Dort gibt es ebenfalls eine Folge, die von einer Zeitschleife handelt.

Beide Serien liefen im deutschen Fernsehen und waren sehr erfolgreich und einem breiten Publikum bekannt. In der Übersetzung wurden alle Eigennamen übernommen bzw. die Standardübersetzung verwendet (1a).

e) Das Gespräch mit Giles wiederholt sich zum unzähligsten Male.

Giles: Buffy, a word in your ear. Um, if you, uh, think of the store as a, as a library, it'll help you to, to, uh, concentrate on, on ... service rather than selling.

Buffy: Yes. And then I'm going to marry **Bob Dole** and raise penguins in Guam.

Giles: Yes, uh, quite, quite, yes.

Giles: Buffy, wenn du hier arbeitest, stell dir einfach vor, der Laden sei eine Bibliothek. Das hilft dir sicher. Konzentrier dich stärker auf die Beratung als auf den Verkauf.  
Buffy: Ja. Und dann werde ich die Frau von **Bob Dole** und züchte Pinguine auf Guam.  
Giles: Ja... ja, da hast du wohl recht.

Bob Dole trat 1996 als republikanischer Präsidentschaftskandidat gegen Bill Clinton an und verlor, ist aber noch immer in der Politik präsent. Er wird unter anderem aufgrund seiner Vorliebe, von sich selbst in der dritten Person zu reden, gerne parodiert. (Vgl. [http://www.spiegel.de/wikipedia/Bob\\_Dole.html](http://www.spiegel.de/wikipedia/Bob_Dole.html); 2010-08-03) Buffy verwendet seinen Namen hier, um ein Maximum an Absurdität zu erreichen.

Der Eigenname wurde von der Synchronisation übernommen (1a) – die Frage ist, ob nicht mit einem anderen Namen der Effekt stärker beibehalten hätte werden können.

f) Warren und Andrew kommentieren Buffys ewigen Kampf mit einer Mumienhand, die eine Kundin unbedingt kaufen will, die jedoch Menschen angreift und deswegen der aufgebrachten Kundin tot angeboten wird.

Warren: **This mummy hand has ceased to be!**  
Andrew: **It is an ex-mummy hand!**

Warren: **In dieser Mumienhand ist kein Leben mehr!**  
Andrew: **Das ist eine Ex-Mumienhand!**

Warren und Andrew parodieren den berühmten „Dead parrot“-Sketch von Monty Python. „This parrot is no more! He has ceased to be! ... This is an ex-parrot!“ Die Anspielung ist im Englischen sofort erkennbar.

Im Deutschen wurde die Passage wörtlich übersetzt (B). Es gibt zwar eine synchronisierte Version des Sketches, aber die meisten Produktionen von Monty Python werden ohnehin auf Englisch konsumiert. Diejenigen, die mit dem Sketch vertraut sind, werden ihn deswegen auch in der deutschen Fassung wiedererkennen.

g) Der letzte Test. Die drei sitzen noch immer im Lieferwagen, von dem aus sie alles beobachten können.

Jonathan: Where're we going?

Warren: To **Final Jeopardy**. Where Buffy's the one in jeopardy.

Jonathan: Und wo fahren wir jetzt hin?

Warren: **Dahin, wo's gefährlich ist**. Wo Buffy in höchster Gefahr ist.

„Final Jeopardy“ ist die letzte Runde bei der Gameshow „Jeopardy!“. In der Originalfassung wurde daraus ein Wortspiel, in der Übersetzung für den deutschsprachigen Raum (in dem es die Show nie unter diesem Namen gab) wurde der Eigenname und die sich dadurch ergebende Doppelbedeutung ignoriert und der Sinn wörtlich übersetzt (3a). Der Verlust ist hier nicht besonders groß.

h) Das Trio diskutiert lang und breit über James-Bond-Filme. Ein Auszug:

[...]

Warren: **Connery** is **Bond**. He had style.

Jonathan: Yeah, but **Roger Moore** was funny.

Warren: „**Moonraker**“? The gondola turns into a hovercraft? It's retarded. Besides, the guy had, like, no edge.

Andrew: **Dalton** had edge. In „**Licence to Kill**“ he was a rogue agent. That's edgy. And he was amazing in „**The Living Daylights**“.

Jonathan: Yeah, which was written for **Roger Moore**, not **Timothy Dalton**!

[...]

[...]

Warren: **Connery** ist **Bond**. Er hat Stil.

Jonathan: Ja, aber **Roger Moore** ist witziger.

Warren: „**Moonraker**“? Die Gondel, die zum Luftkissenfahrzeug wird? Das ist Schwachsinn. Abgesehen davon hat er einfach keinen Schneid.

Andrew: **Dalton** hat Schneid. In „**Lizenz zum Töten**“ nimmt er Rache an seinen Feinden. Das ist cool. Und in „**Der Hauch des Todes**“ war er einfach Klasse.

Jonathan: Aber das war für **Roger Moore** geschrieben und nicht für **Dalton**!

[...]

Hier werden alle Eigennamen beibehalten (1a) – einerseits wäre die Passage zu lange, um sie völlig umzugestalten, andererseits handelt es sich bei der James-Bond-Reihe und ihren Darstellern um international bekannte Filme bzw. Schauspieler. Für die Filmtitel wurden die offiziellen deutschen Titel verwendet. Im vorletzten Satz wurde Timothy Dalton zu Dalton verkürzt – dies ist sicherlich aus Zeitgründen geschehen und hat keinen negativen Einfluss auf das Verständnis, da der Name schon vorher oft genug vorkommt.

### 7.2.9 „Lessons“ (7.01)

Erstaussstrahlung: 24.9.2002, auf UPN

Deutscher Titel: „Alles auf Anfang“

Deutsche Erstaussstrahlung: 23.4.2003, auf Pro7

Drehbuch: Joss Whedon

Deutsche Synchronfassung: Martina Marx

a) Nachdem sie die Kontrolle über ihre Kräfte verloren hat, Amok gelaufen ist und dabei den Mörder Taras getötet und sämtliche Freunde verletzt hat, ist Willow bei Giles in England und lernt bei einem Hexenzirkel, ihre Magie wieder zu beherrschen.

Willow: It's all connected. The root system, the molecules, the energy. Everything's connected.

Giles: You sound like **Miss Harkness**.

Willow: She's taught me a lot.

...

WILLOW: [...] The coven is... they're the most amazing women I've ever met. But there's this look that they get. Like I'm going to turn them all into **bangers and mash** or something. Which I'm not even really sure what that is.

...

Willow: When you brought me here, I thought it was to kill me. Or to lock me in some mystical dungeon for all eternity here, with the torture. Instead you go all **Dumbledore** on me. I'm learning about magic, all about energy and Gaia and root systems.

Willow: Alles hängt zusammen. Die Wurzelsysteme, die Moleküle, die Energien. Alles hängt eben zusammen.

Giles: Du redest wie **Miss Harkness**.

Willow: Sie hat mich vieles gelehrt.

...

Willow: [...] Der Hexenzirkel. So unglaublich tolle Frauen sind mir noch nie begegnet. Aber sie ...sie schauen mich immer an, als ob ich sie gleich in **Fish and Chips** verwandeln wollte oder so was. Dabei ist mir das eigentlich viel zu fettig.

...

Willow: Als Sie mich herbrachten, dachte ich, Sie wollten mich töten. Oder in ein mystisches Verlies werfen, wo ich für alle Ewigkeit schrecklich gefoltert werden sollte. Und stattdessen sind Sie wie ein zweiter **Dumbledore** zu mir. Ich lerne alles über Magie, alles über Energien, und die Erde und Wurzelsysteme.

Ms. Harkness ist der Name einer alten Hexe, die hin und wieder in Marvel-Comics auftaucht, unter anderem in „The Fantastic Four“, „X-Men“, und „The Avengers“. (Vgl. [http://marvel.com/universe/Harkness%2C\\_Agatha](http://marvel.com/universe/Harkness%2C_Agatha); 2010-08-06)

Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass Giles eine Anspielung an diese eher unbekannte Figur aus einem Comic machen würde. Vielmehr handelt es sich um eine Referenz auf



der Metaebene zwischen Drehbuchautor und Publikum. Hier ist außerdem offensichtlich, dass es sich um eine reale Person in Willows Umkreis handelt, deswegen auch die Beibehaltung des Namens (1a).

„Bangers and mash“ ist ein typisch englisches Gericht, das sich aus Bratwürsten und Kartoffelpüree auseinandersetzt. Für die deutsche Übersetzung wurde auf ein Gericht mit ähnlichen Konnotationen zurückgegriffen, das aus diversen Schulbüchern bekannte „Fish and chips“.

Dumbledore ist eine Figur aus den Harry-Potter-Romanen von J.K. Rowling. Er ist Direktor der Zauberschule, und wird von Rowling als „epitome of goodness“ bezeichnet. (<http://www.accio-quote.org/articles/2000/0700-hotttype-solomon.htm>; 2010-08-06)

Da die Harry-Potter-Reihe auch im deutschsprachigen Raum sehr erfolgreich war, und sich das Zielpublikum der Bücher auch mit den ZuschauerInnen von *BtVS* überschneidet, wurde der Name beibehalten (1a), wobei dies einer der seltenen Fälle ist, in denen die ausgelösten Konnotationen genau die gleichen sind.

b) Dawns erster Schultag an der Highschool. Xander kommt, um sie abzuholen und findet die beiden bei den morgendlichen Vorbereitungen vor.

Buffy: You've got to eat something! I made cereal!  
Xander: [...] How exactly do you make cereal?  
Buffy: Ah. You put the box near the milk. I saw it on the **Food Channel**. You want something?

Buffy: Du solltest noch was essen! Ich mach Cornflakes!  
Xander: [...] Sag mal, wie macht man eigentlich Cornflakes?  
Buffy: Man stellt die Schachtel neben die Milch, hab ich **im Fernsehen** gesehen. Willst du auch was?

Genaugenommen ist „Food Channel“ eine Website, Buffy meint höchstwahrscheinlich das „Food Network“, einen Sender, der 24 Stunden am Tag Sendungen über Essen und Kochen in all seinen Formen zeigt. (Vgl. <http://www.foodnetwork.com/home/about-foodnetworkcom/index.html>; 2010-08-07)

Für die Übersetzung wurde der Oberbegriff verwendet (3a). Natürlich ist es lustiger, sich vorzustellen, dass Buffy ihr „Cornflakes-Rezept“ von einem Gourmetkoch abgeschaut hat, doch mit der Übersetzung „im Fernsehen“ ändert sich das Bild nicht sehr stark, da man wahrscheinlich auch hier an Fernsehköche denkt, und das Bizarre dieser Passage so erhalten bleibt.

c) Xander hat später ein Treffen mit einem potentiellen Klienten und erscheint deswegen im Anzug.

Dawn: Hey. Check out **Double-O Xander**.

Dawn: Hey! **Null-Null-Xander** in voller Aktion.

„007“ steht für James Bond, der unter anderem für seinen sehr gepflegten Kleidungsstil und seine tadellos sitzenden Anzüge bekannt ist. Seine Kennzahl wird auch oft in den Filmtiteln genannt, sodass sie einem breiten und internationalen Publikum bekannt ist. Das englische „Double-0“ wurde mit der deutschen Standardübersetzung „Null-Null“ wiedergegeben, die Zahl sieben wurde, genau wie im AT, mit „Xander“ ersetzt. Sogar die Form der Anspielung bleibt so die gleiche (A).

d) Buffy gibt Dawn noch ein paar Ratschläge, wie sie die Highschool überleben kann.

Buffy: And stay away from **hyena people** or any **lizardy-type athletes**. Or if you see **anyone that's invisible...**

Buffy: **Leute, die ausschauen wie Hyänen**, solltest du meiden, oder **Sportler, die was Fischiges an sich haben**. Vielleicht **siehst du auch Leute, die unsichtbar sind...**

Buffy spielt hier auf Ereignisse vergangener Staffeln an – in der ersten Staffel verwandelten sich Schüler in Hyänen und fraßen den Direktor (darunter auch Xander), und ein Mädchen, das niemand beachtete, wurde unsichtbar und terrorisierte daraufhin Cordelia. In der zweiten Staffel wurden Mitglieder des Schwimmteams durch Steroide zu seltsamen Wassermonstern.

Die Übersetzerin ging auf alle drei intratextuellen Anspielungen ein, und machte die Referenz auf das Schwimmteam sogar expliziter, die tatsächlich eher zu Fischen als zu Eidechsen wurden. Langjährige ZuschauerInnen werden durch die Kontinuität für ihre Treue und ihr Erinnerungsvermögen belohnt.

e) Dawn hat langsam genug von den ständigen Verunsicherungen.

Buffy: Oh, Dawn –

Dawn: I know! You never know what's coming, the stake is not the power, **'To Serve Man' is a cookbook**. I love you. Go away!

Buffy: Oh, Dawn –

Dawn: Schon gut. Du weißt nicht, was alles passiert, nicht du hast die Macht, **nichts ist so, wie es scheint**. Ich hab dich lieb, und jetzt verschwinde!

„To Serve Man“ ist der Name einer Folge der Serie „Twilight Zone“ aus dem Jahr 1962, die jede Woche eine andere Mystery- oder Science-Fiction-Geschichte erzählte. Immer wieder hört man von Leuten, die als Kind eine Folge dieser oft sehr unheimlichen und makaberen Serie gesehen haben, und sich bis heute daran erinnern können.

In der hier erwähnten Folge kommen Aliens auf die Erde, und bieten den Menschen Hilfe bei ihren Problemen an. Sie hinterlassen eines ihrer Bücher, dessen Titel nach langer Arbeit mit „To serve man“ übersetzt werden kann. Dies wird so interpretiert, dass die Aliens tatsächlich mit friedlichen Absichten kommen, und es entsteht ein reger Kontakt mit den Aliens. Erst als der verantwortliche Wissenschaftler auf ihrem Raumschiff ist, stellt sich heraus, dass es sich in Wirklichkeit um ein Kochbuch für die Zubereitung von Menschen handelt.

„Twilight Zone“ lief im deutschen Fernsehen unter dem Namen „Unglaubliche Geschichten“. Der Titel dieser spezifischen Folge lautete „Das Buch der Kanamiter“, der Name des Buches wurde mit „Dem Menschen dienen“ wiedergegeben. (Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0734684/>; 2010-08-12)

Die Anspielung wurde hier auf ihren Sinn reduziert (3a), wahrscheinlich wurde sie als zu obskur und dem Zielpublikum nicht geläufig empfunden. Und tatsächlich hätte weder der Name des Buches oder der Folge Konnotationen ausgelöst. Im AT kann man „‘To Serve Man’ is a cookbook“ wenigstens noch als Widerstand gegen die Unterordnung der Frau interpretieren, im Deutschen war eine freie Übersetzung sicher die beste Lösung.

f) Dawn ist an der Reihe, sich der Klasse vorzustellen.

Dawn: I love to dance. I like music. I'm very into **Britney Spears'** early work before she sold out, so mostly her finger painting and macaroni art. Very underrated. Favorite activities include not ever having to do this again and – (Buffy stürzt in die Klasse)

Dawn: Ich tanze sehr gern. Ich stehe auf Musik. Ich flieg' auf **Britney Spears'** frühe Werke, bevor sie sich verkauft hat. Das heißt, ihre Fingerfarbenbilder und ihre Makkaronikunst. Völlig unterschätzt. Zu meinen Lieblingsbeschäftigungen gehört auch, dass ich nie wieder so was tun will wie das hier und –

Wieder einmal wird die amerikanische Popsängerin Britney Spears erwähnt. Der Name des internationalen Popstars wurde beibehalten (1a).

g) Anya und Halfrek, eine Dämonenkollegin, sitzen im Kaffeehaus und hören zwei Folksängern zu, die gemeinsam Liebeslieder singen.

Anya: God, they're depressing.

Halfrek: Oh, who are they kidding with that **happy shiny crap**?

Anya: Gott, sind die deprimierend.

Halfrek: Oh, die sülzen einen voll **vom großen Glück und ewiger Liebe**.

„Shiny happy people” ist ein Lied der amerikanischen Band R.E.M. aus dem Jahr 1991, das vor allem durch seinen enthusiastischen Text auffällt: „Shiny happy people holding hands, shiny happy people laughing, ...“ In der Übersetzung wird der Sinn der Anspielung umschreibend wiedergegeben (G). Die popkulturelle Referenz fällt dadurch weg, die Aussage wird etwas expliziter auf romantisches Glück bezogen.

h) Spike, offensichtlich von Sinnen, wird von dem Bösewicht der Staffel, dem Urbösen, heimgesucht, das die Form eines jeden Verstorbenen annehmen kann, hier die von Warren.

Spike: The thing is... I had a speech. I learned it all. Oh, god. She won't understand. She won't understand.

Warren: Of course she won't understand, Sparky. I'm beyond her understanding. She's a girl. **Sugar and spice and everything... useless.** Unless you're baking. I'm more than that. More than flesh.

Spike: Ich hab eine... Rede vorbereitet. Ich kann sie auswendig. Oh Gott. Sie wird es nicht verstehen. Sie wird es nicht verstehen.

Warren: Natürlich wird sie's nicht verstehen, Sparky. Und mich versteht sie erst recht nicht. Sie ist 'ne Frau, **süß und knusprig, aber sie taugt zu nichts außer zum Anbeißen.** Ich bin viel mehr. Mehr als Fleisch.

„What are little girls made of? Sugar and spice and everything nice” ist Teil eines Kinderreims aus dem frühen 19. Jahrhundert, und wird im angloamerikanischen Raum oft für die Beschreibung von Frauen herangezogen. (Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/What\\_Are\\_Little\\_Boys\\_Made\\_Of%3F](http://en.wikipedia.org/wiki/What_Are_Little_Boys_Made_Of%3F); 2010-08-06)

Warren, der im Laufe der Serie immer frauenfeindlicher wurde (und dann von Willow getötet wurde), bedient sich dieser klischeehaften KP, um seine Verachtung und Geringschätzung für Buffy auszudrücken.

Die Übersetzerin hat den Reim hier ansatzweise wörtlich übersetzt (B). Im Deutschen wirkt Warren zwar auch herablassend, und sogar noch um eine Spur sexistischer, dennoch ergibt die Übersetzung nicht sehr viel Sinn und klingt eher nichtssagend.

## 8 Schlussfolgerungen

### 8.1 Anspielungen vs. Kulturspezifika

Bei der Analyse hat sich oft die Frage gestellt, was als Kulturspezifikum (bei denen nicht immer Übersetzungsstrategien angegeben wurden) und was als Anspielung gilt. Dabei kristallisierte sich eine Strategie zur Unterscheidung zwischen starken und schwachen Anspielungen und Kulturspezifika heraus.

Schwache Anspielungen spielen mit der äußeren Form und mit dem Wortlaut eines vorgeformten Ausdrucks, der zur Situation passt. Eine tiefere Bedeutung findet sich hier nicht, bzw. würde im Kontext keinen Sinn ergeben.

Bsp.: Xander sieht die Bombe im Schulkeller (siehe 7.2.5/h): „**Hello nasty**“ = „**Hello nasty thing**“. Es ist eher unwahrscheinlich, dass Xander die Bombe sieht und dabei an das Album der Beastie Boys denkt. Nur wenn man den Wortlaut auf die Situation bezieht, ergibt die Äußerung Sinn.

Bei starken Anspielungen dagegen ist vor allem der Subtext einer Äußerung ausschlaggebend für den Sinn. Diese Ausdrücke können auch durch einen anderen ersetzt werden, der die gleichen Konnotationen aufweist, oder aber durch den Subtext der Anspielung.

Bsp: „I’m the one getting **single-white-female** here.” = „I’m the one Faith **is imitating and whose identity is getting stolen**.“

„Ich will doch nicht nach **Hogwarts**.“ = „Ich will doch nicht in die **Zauberschule**.“

Ein Ausdruck ist erst eine Anspielung, wenn damit zusätzliche Komponente mitgeteilt werden sollen, die außerhalb des reinen Wortlauts liegen, und die ihre Bedeutung erst aus der Interaktion mit dem Kontext oder dem Subtext beziehen – es muss also eine Ebene tiefer gegangen werden. Bei Kulturspezifika dagegen zählt einzig und allein das vom Begriff denotierte, die erste Ebene der Bedeutung.

Bsp.: „It makes **D.C.** look like **Mayberry**.“

Als Anspielung: „It makes the **murder capital of the US** look like a **harmless rural village**.“

Als Kulturspezifika: „The **capital of the US** looks like a **fictional rural village** (because of the white fences, etc.).“

Ein Test zur Unterscheidung von Anspielungen und Kulturspezifika wäre es also zu versuchen, den Ausdruck durch den Subtext zu ersetzen (starke Anspielungen) bzw. nach Verknüpfungen zwischen Text und Situation zu suchen (schwache Anspielungen).

## 8.2 Auswertung der Analyse

Die Analyse beinhaltet neun Folgen von *BtVS*, wobei pro Folge durchschnittlich acht bis neun Anspielungen vorkommen. Insgesamt wurden 93 Anspielungen und etliche Kulturspezifika gefunden. Die meisten Anspielungen kamen in „Band Candy“ vor (12), die wenigsten in „School Hard“ (6).

30 Mal wurden Eigennamen beibehalten (1a), wobei sich diese Zahl auch aus Passagen ergibt, in denen mehrere zusammenhängende Eigennamen verwendet wurden und so auch die Übersetzungsstrategie die gleiche sein musste (z.B. bei den Unterhaltungen des Trios). Manchmal waren die Entscheidungen nicht ganz nachzuvollziehen, da Namen gleich blieben, die in der ZK völlig unbekannt sind, oder aber nicht auf übliche Standardübersetzungen zurückgegriffen wurde (z.B. *John Tesh*, *Game of Life*).

Die Reduzierung auf den Sinn oder die Verwendung eines Oberbegriffs (3a) erfolgte 28 Mal. Dabei konzentrierte man sich meistens auf eine bestimmte Konnotation und drückte diese explizit aus. Vor allem bei Markennamen war auffällig, dass auch bekannte Phänomene (z.B. *Barbie*) durch einen Oberbegriff ersetzt wurden, oder unbekannte amerikanische Namen nicht mit einem geläufigeren Äquivalent wiedergegeben wurden (z.B. *Taco Bell* mit *MacDonalds*), sondern ebenfalls ein Oberbegriff (oft „Burgerladen“) verwendet wurde.

Fünf Mal wurden Eigennamen durch einen anderen Namen ersetzt, allerdings so gut wie immer durch einen aus der Ausgangskultur (2a) oder eine internationale Figur. Dadurch ließen sich Konflikte zwischen der kulturspezifischen Information im Bild und unplausiblen Anspielungen auf die Zielkultur vermeiden.

Auf Strategien, bei denen zusätzliche Erklärungen notwendig waren, wurde selten zurückgegriffen (5 Mal), und wenn, dann waren diese nie sehr detailliert (1b). Dies lässt sich vor allem auf die Beschränkungen bei der Synchronisation zurückführen, bei der für lange Erläuterungen keine Zeit ist.

KPs, die im untersuchten Text viel seltener als Eigennamen vorkamen, wurden meistens (neun Mal) auf ihren Sinn reduziert (G). Dabei handelte es sich oft um verballhornte Redewendungen, typische Slayer-Slang-Konstruktionen mit Eigennamen, und Werbeslogans.

Immerhin sieben Mal wurde versucht, eine Passage kreativ „nachzubauen“ (H). Sechs Mal wurde eine KP wörtlich übersetzt (B), wobei es in solchen Fällen meistens um Filmzitate ging, bei denen nie der Text der deutschen Synchronisation verwendet wurde, sondern die immer frei und ohne Bezugnahme auf die „offizielle Version“ übersetzt wurden. Die Quelle einer Anspielung wurde nur einmal genannt (C), und nur einmal wurde die Standardübersetzung verwendet, bei „007“ für James Bond (A). Auch nur einmal gelang es, eine KP durch einen vorgeformten ZS-Ausdruck zu ersetzen (F).

Bei KPs wurden nur sechs der vorgestellten neun bei der Synchronisation möglichen Strategien verwendet.

Leppihalmes Einteilung konnte in den meisten Fällen gut auf die Analyse angewendet werden. Es gab jedoch ein paar Ausnahmen, bei denen es sich meistens um Mischformen der Strategien handelte. So wurde einmal ein Eigenname mit einem Namen aus der Zielkultur ersetzt (2b), dieser wurde jedoch auch noch zusätzlich erklärt (1b): *der Starkoch Paul Bocuse*.

Außerdem kam es zweimal vor, dass tatsächlich existierende Eigennamen aus der AK in der Übersetzung mit erfundenen Titeln ersetzt wurden, die so klingen, als stammten sie aus der ZK (*Okkultismus Heute; Missetaten für Volltrottel*). Es gibt also auch bei Eigennamen die Nachahmung zur Wiedergabe der Konnotationen – Leppihalmes beschreibt diese Strategie (H) nur bei den KPs.

### **8.3 Auswirkungen auf den Zieltext**

In beiden Kategorien überwiegt bei der Übersetzung die Reduzierung auf den Sinn. Eigennamen und KPs kommen also in der deutschen Synchronisation deutlich weniger häufig vor als im Ausgangstext. Dadurch ergibt sich zwangsläufig, dass die synchronisierte Version der Serie sprachlich gesehen einen völlig anderen Stil aufweist als das Original.



Durch die vielen Oberbegriffe und schwammigen Formulierungen ist die Verankerung in der Lebenswelt der ZuschauerInnen nicht mehr gegeben. Während das amerikanische Publikum andauernd auf Phänomene aus dem Alltag stößt, und so ständig Verbindungen mit der Realität geknüpft werden, läuft die deutsche Version quasi an den ZuschauerInnen vorbei, ohne dass ihnen die Möglichkeit geboten wird, durch die Entschlüsselung der Anspielungen mit der Serie zu interagieren. Allerdings ist für nichtamerikanische RezipientInnen bei amerikanischen Produktionen der Eskapismusfaktor generell viel höher – während schon die visuelle Ebene das Publikum der AK ständig an ihre eigene Umgebung erinnert, unterscheiden sich Häuser, Straßen, Stadtbilder, etc. für RezipientInnen aus anderen Kulturen deutlich von dem Blick aus dem eigenen Fenster. Die synchronisierte Version für den deutschsprachigen Raum hat also insofern schon eine andere Funktion als das Original.

Der Vorteil einer Anspielung liegt vor allem darin, dass mit einem Wort oder einer Phrase unglaublich viel auf einmal ausgedrückt werden kann. Will man bei der Übersetzung den Sinn wiedergeben, stellt sich die Frage, auf welche Ebene dieser Vielschichtigkeit man sich konzentriert. Gerade bei der Synchronisation ist nicht viel Zeit vorhanden (beim Sprechen selbst wie auch schon beim Übersetzen), um mehr als einen Aspekt zu erklären. Aufgrund der Verbindung mit dem Bild entschied sich die Übersetzerin in den meisten Fällen für eine ziemlich freie Übersetzung, die oft sehr situationsbezogen ist und den offensichtlichen Sinn eines Dialoges wiederholt. Manchmal wurde eine Äußerung dadurch fast schon zu explizit, und die Charaktere wirken im ZT durch die zu starke Betonung einer Ebene teilweise wesentlich gemeiner oder dümmer als im Original. Das passiert vor allem dann, wenn die Synchronisation eine Anspielung tilgt und stattdessen in das vor allem im deutschen Fernsehen lange Zeit populäre „Sprücheklopfen“ verfällt, also auf ungewöhnliche, „lustige“ Wortwahl zurückgreift.

Die Tilgung der vielen Anspielungen führt dazu, dass auch die damit verbundenen multiplen Funktionen und Ebenen stark reduziert werden, und die Serie einiges an Vielschichtigkeit verliert. Durch die deutsche Synchronisation verflacht *BtVS* also und wird zu einer von vielen Teenagerserien.

*BtVS* hätte von einer genauen Analyse der Serie und ihrer Sprache profitiert. Dass das im Vorhinein schwer ist, ist klar. Fernsehserien entwickeln sich ständig weiter, und die ÜbersetzerInnen haben einfach nicht die zeitlichen Ressourcen, um viel Zeit mit der Untersuchung des Stils einer Serie oder mit der Suche nach der bestmöglichen Lösung zu verbringen. Im Idealfall hätte man jedoch erkannt, dass *BtVS* mehr als nur ein jugendliches Publikum anspricht, und hätte dementsprechende Übersetzungsstrategien anwenden können – zum Beispiel die Beibehaltung von historischen, literarischen, filmischen etc. Anspielungen und Eigennamen, von denen man annehmen kann, dass zumindest ein Teil der ZuschauerInnen sie versteht. Joss Whedon betont immer wieder, dass er auf die Intelligenz des Publikums vertraut – wieso sollte man dem deutschsprachigen Publikum nicht das gleiche zutrauen?

# Bibliografie

## Primärquellen/ DVDs:

*Buffy – Im Bann der Dämonen. Die komplette Season 1 (3 DVDs).* Hrsg. von Twentieth Century Fox Home Entertainment. Erscheinungstermin: 1.12.2005.

Produktion: USA: 1997

*Buffy – Im Bann der Dämonen. Die komplette Season 2 (6 DVDs).* Hrsg. von Twentieth Century Fox Home Entertainment. Erscheinungstermin: 1.2.2005

Produktion: USA: 1998

*Buffy – Im Bann der Dämonen. Die komplette Season 3 (6 DVDs).* Hrsg. von Twentieth Century Fox Home Entertainment. Erscheinungstermin: 1.4.2005

Produktion: USA: 1999

*Buffy – Im Bann der Dämonen. Die komplette Season 4 (6 DVDs).* Hrsg. von Twentieth Century Fox Home Entertainment. Erscheinungstermin: 1.4. 2005

Produktion: USA: 2000

*Buffy – Im Bann der Dämonen. Die komplette Season 5 (6 DVDs).* Hrsg. von Twentieth Century Fox Home Entertainment. Erscheinungstermin: 1.4. 2005

Produktion: USA: 2001

*Buffy – Im Bann der Dämonen. Die komplette Season 6 (6 DVDs).* Hrsg. von Twentieth Century Fox Home Entertainment. Erscheinungstermin: 1.9.2005

Produktion: USA: 2002

*Buffy – Im Bann der Dämonen. Die komplette Season 7 (6 DVDs).* Hrsg. von Twentieth Century Fox Home Entertainment. Erscheinungstermin: 1.9.2005

Produktion: USA: 2003

„Welcome to the Hellmouth.“ Audiokommentar von Joss Whedon. Auf: *Buffy – Im Bann der Dämonen. Die komplette Season 1*. Disc 1. Hrsg. von Twentieth Century Fox Home Entertainment. Erscheinungstermin: 1.12.2005.

Produktion: USA: 1997

„Buffy Speak.“ DVD-Featurette. Auf: *Buffy – Im Bann der Dämonen. Die komplette Season 3*. Disc 3. Hrsg. von Twentieth Century Fox Home Entertainment. Century Fox Home Entertainment. Erscheinungstermin: 1.4.2005

Produktion: USA: 1999

### **Nachschlagewerke:**

*Wörterbuch der Literaturwissenschaften* (1986). Hrsg. von Claus Träger. 1. Auflage. Leipzig: Bibliografisches Institut

*Brockhaus-Enzyklopädie: In 30 Bänden* (2006). 1. Auflage. Leipzig [u.a.]: Brockhaus

*Duden - Deutsches Universalwörterbuch* (6. Auflage 2007). Hrsg. von Kathrin Kunkel-Razum. Mannheim; Wien [u.a.]: Dudenverlag

### **Fachliteratur:**

Adams, Michael (2003): *Slayer Slang. A Buffy the Vampire Slayer Lexicon*. New York: Oxford University Press.

Bachtin, Michail (1997): From the prehistory of novelistic discourse. In: Lodge, David (Hg.): *Modern criticism and theory: a reader*. London [u.a.]: Longman

Cedeño Rojas, Maribel (2007): *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien. Synchronisation und Untertitelung in Venezuela und in Deutschland*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier

Chaume Varela, Frederic (1997). Translating nonverbal communication in dubbing. In: Poyatos, Fernando (Hg.): *Nonverbal Communication and Translation. New perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. Amsterdam [u.a.]: Benjamins, 315-326

Dial-Driver, Emily; Emmons-Featherston, Sally; Ford, Jim; Taylor, Anne Carolyn (2008): *The truth of Buffy. Essays on fiction illuminating reality*. Jefferson, NC [u.a.]: McFarland

Dickens, Charles (1976): *Weihnachtsmärchen*. Rastatt: Verlag Arthur Moewig. 26. Auflage. Neue, durchgesehene Ausgabe und Verwendung der Übertragungen von Carl Kolb und Julius Seybt.

Döring, Sigrun (2006): *Kulturspezifika im Film. Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme

Erb, Sebastian & Maier, Florian (2009): *Der Kampf um die Krümel*. Artikel vom 24.6.2009 auf <http://www.faz.net/s/Rub475F682E3FC24868A8A5276D4FB916D7/Doc~EAD4BE09536FE4FB8BF89BBC958E04801~ATpl~Ecommon~Scontent.html>; letzter Zugriff 2010-08-17

Göhring, Heinz (1977/2002): *Interkulturelle Kommunikation: Anregungen für Sprach- und Kulturmittler*. Hg. von Andreas F. Kelletat. Tübingen: Stauffenburg

Herbst, Thomas (1994): *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer

Harrinton, Richard (2005). *Joss Whedon's new frontier*. Artikel vom 30.11.2005 auf <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/09/29/AR2005092900594.html>, letzter Zugriff 2010-08-17

Junklewitz, Christian (2009): *Wirklich nur Flops? Die deutsche Serie hat's aber auch schwer... wirklich*. Artikel vom 29.9.2009 auf <http://www.serienjunkies.de/news/wirklich-nur-23372.html>; letzter Zugriff 2010-08-17

Jurja, Adela (2004): *Synchronisation als Forschungsthema in der Übersetzungswissenschaft*. Universität Wien: Unveröffentlichte Diplomarbeit

Katan, David (1999): *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome

Kegel, Sandra (2008): *Im Gespräch: Synchronsprecher Axel Malzacher. Sind Sie die Stimme aus dem Dunkel?* Artikel vom 2.11.2008 auf <http://www.faz.net/s/Rub4521147CD87A4D9390DA8578416FA2EC/Doc~EF70D7C5D8E504AF68A3E95D7081D0A98~ATpl~Ecommon~Scontent.html>; letzter Zugriff 2010-08-17

Kilborn, Richard (1989): 'They don't speak proper English': A new look at the dubbing and subtitling debate. In: *Journal of multilingual and multicultural development*. Colchester: Routledge; 421-433

Kroeber, Alfred Louis und Kluckhohn, Clyde (1952): *Cultures: A critical review of concepts and definitions*. Peabody Museum Papers Vol. 47, 1, Cambridge, Massachusetts: Harvard University

Lang-Muhr, Tanja (2004): *Filmsoziologische Untersuchung zum Format Fernsehserie am Beispiel Buffy – the Vampire Slayer*. Universität Wien: Unveröffentlichte Diplomarbeit

Leppihalme, Ritva (1997): *Culture bumps. An empirical approach to the translation of allusions*. Clevedon [u.a.]: Multilingual Matters

Lukas, Christian und Westphal, Sascha (2001): *Buffy - die Jagd geht weiter. Das inoffizielle Buch über die vierte Staffel der Kultserie und ihre Hintergründe*. München: Knauer

Luyken, Georg-Michael (1991): *Overcoming language barriers in television: dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Institute for the Media

Manhart, Sibylle (1996): *Zum übersetzungswissenschaftlichen Aspekt der Film-synchronisation in Theorie und Praxis*. Universität Wien: Unveröffentlichte Dissertation

Nedergaard-Larsen, Birgit (1993): Culture-bound problems in subtitling. In: *Perspectives. Studies in Translatology*. Cleveland: Multilingual Matters, 207-241

Nord, Christiane (1993): Alice im Niemandsland – Die Bedeutung von Kultursignalen für die Wirkung von literarischen Übersetzungen. In: Reiß, Katharina/Holz-Mänttari, Justa (Hg.): *Traducere Navem – Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen Yliopisto, 395-414

Nussbaum, Emily (2002). *Must-See Metaphysics*. Auf: <http://www.nytimes.com/2002/09/22/magazine/must-see-metaphysics.html>; Artikel vom 22.11. 2002; letzter Zugriff 2010-08-15

Pasco, Allan H. (1994): *Allusion. A literary graft*. Toronto [u.a.]: Univ. of Toronto Press

Schmieder, Jürgen (2009): *Verspätet, versteckt, verheizt. Amerikanische Fernsehserien*. Artikel vom 21.01.2009 auf <http://www.sueddeutsche.de/kultur/504/455181/text/>; letzter Zugriff 2010-08-17

Seeßlen, Georg (1982): *Klassiker der Filmkomik. Geschichte und Mythologie des komischen Films*. Hamburg: Rowohlt

Snell-Hornby, Mary (2006): *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam: Benjamin

Whitman-Linsen, Candace (1992): *Through the dubbing glass. The synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang

Wilcox, Rhonda & Lavery, David (2002): *Fighting the forces. What's at stake in Buffy the Vampire Slayer*. Lanham, Md. [u.a.]: Rowman & Littlefield

Williamson, Milly (2005): *The lure of the vampire. Gender, fiction and fandom from Bram Stoker to Buffy*. London: Wallflower

Wilss, Wolfram (1989): *Anspielungen. Zur Manifestation von Kreativität und Routine in der Sprachverwendung*. Tübingen: Niemeyer

Witte, Heidrun (2000): *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*. Tübingen: Stauffenburg

### **Zeitungen und Magazine:**

Berliner Zeitung (13.3.2006). Berlin: Berliner Verlag

Die Presse (3.8.2010). Wien: Styria Media Group

Harper's Bazaar (8/2009). New York: Hearst Corp.

Harper's Bazaar (9/2009). New York: Hearst Corp.

Harper's Bazaar (2/2010). New York: Hearst Corp.

Merian (2/2003): *Mallorca*. Hamburg: Jahreszeiten

### **Internetquellen:**

<http://buffyguide.com/episodes.shtml>; letzter Zugriff am 2010-08-15

<http://buffylover440.tripod.com/>; 2010-07-23

[http://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Wachtturm\\_verkündigt\\_Jehovas\\_Königreich](http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Wachtturm_verkündigt_Jehovas_Königreich); 2010-07-18

[http://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_Simpsons#Synchronsprecher](http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Simpsons#Synchronsprecher); 2010-06-01

[http://de.wikipedia.org/wiki/Festung\\_der\\_Einsamkeit](http://de.wikipedia.org/wiki/Festung_der_Einsamkeit); 2010-08-14

[http://de.wikipedia.org/wiki/Internationale\\_Tonspur](http://de.wikipedia.org/wiki/Internationale_Tonspur); 2009-11-18)

[http://de.wikipedia.org/wiki/Neiman\\_Marcus](http://de.wikipedia.org/wiki/Neiman_Marcus); 2010-07-14

[http://de.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Bocuse](http://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Bocuse); 2010-08-10

[http://de.wikiquote.org/wiki/Star\\_Wars:\\_Episode\\_I\\_%E2%80%93\\_Die\\_dunkle\\_Bedrohung](http://de.wikiquote.org/wiki/Star_Wars:_Episode_I_%E2%80%93_Die_dunkle_Bedrohung); 2010-07-26

[http://en.wikipedia.org/wiki/America\\_the\\_Beautiful](http://en.wikipedia.org/wiki/America_the_Beautiful); 2010-08-12



[http://en.wikipedia.org/wiki/Crime\\_in\\_Washington,\\_D.C.](http://en.wikipedia.org/wiki/Crime_in_Washington,_D.C.); 2010-08-10  
<http://en.wikipedia.org/wiki/DeBarge>; 2010-09-07  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Ghost\\_of\\_Christmas\\_Past](http://en.wikipedia.org/wiki/Ghost_of_Christmas_Past); 2010-08-14  
[http://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Tesh](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Tesh); 2010-07-13  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Joss\\_Whedon](http://en.wikipedia.org/wiki/Joss_Whedon); 2010-01-07  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Little\\_Miss\\_Muffet](http://en.wikipedia.org/wiki/Little_Miss_Muffet); 2010-08-14  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Mayberry>; 2009-08-10  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Time%E2%80%93Life#Book\\_series](http://en.wikipedia.org/wiki/Time%E2%80%93Life#Book_series); 2010-07-14  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Walker,\\_Texas\\_Ranger](http://en.wikipedia.org/wiki/Walker,_Texas_Ranger); 2010-07-12  
[http://en.wikipedia.org/wiki/What\\_Are\\_Little\\_Boys\\_Made\\_Of%3F](http://en.wikipedia.org/wiki/What_Are_Little_Boys_Made_Of%3F); 2010-08-06  
<http://eu.wiley.com/WileyCDA/Section/id-301698.html>; 2010-08-14  
[http://marvel.com/universe/Harkness%2C\\_Agatha](http://marvel.com/universe/Harkness%2C_Agatha); 2010-08-06  
[http://slayageonline.com/EBS/tables\\_of\\_contents/type/buffy\\_studies\\_essays.htm](http://slayageonline.com/EBS/tables_of_contents/type/buffy_studies_essays.htm); 2009-05-29  
[http://slayageonline.com/pages/Slayage/site\\_history.htm](http://slayageonline.com/pages/Slayage/site_history.htm); 2010-07-23  
<http://tinyurl.com/32wpeu8>; bzw: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/rassismus-vorwurf-gegen-die-taz-onkel-tom-ist-ein-problem-1.188296>; 2010-07-18  
<http://tinyurl.com/37133b2>; bzw: <http://www2.prnewswire.com/cgi-bin/microstories.1?ACCT=116376&TICK=SEARS&STORY=/www/story/09-11-1998/0000748829&EDATE=Sep+11,+1998>; 2010-07-21  
<http://www.accio-quote.org/articles/2000/0700-hotttype-solomon.htm>; 2010-08-06  
<http://www.avclub.com/articles/joss-whedon,13730/>; Artikel vom 2001-09-05, Zugriff am 2010-04-02  
<http://www.avclub.com/articles/joss-whedon,13730>; 2010-07-23  
<http://www.buffy-vs-angel.com/guide.shtml>, letzter Zugriff am 2010-08-15  
[http://www.chroniknet.de/tml1\\_de.0.html?article=443](http://www.chroniknet.de/tml1_de.0.html?article=443); 2010-07-14  
<http://www.comicradioshow.com/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=918>; 2010-07-27  
<http://www.darkhorse.com/Zones/Buffy>; 2010-08-11  
<http://www.disastercenter.com/crime/dccrime.htm>; 2010-08-10  
<http://www.fernsehserien.de/index.php?serie=2613&seite=6&sender=0>; 2010-07-22  
<http://www.foodnetwork.com/home/about-foodnetworkcom/index.html>; 2010-08-07  
<http://www.fritolay.com/about-us/press-release-20010402.html>; 2010-07-27  
<http://www.funtrivia.com/submitquiz.cfm?quiz=158467>; 2010-09-09  
[http://www.hasbro.com/de\\_DE/shop/details.cfm?guid=938EB0B4-6D40-1014-8BF0-9EFBF894F9D4](http://www.hasbro.com/de_DE/shop/details.cfm?guid=938EB0B4-6D40-1014-8BF0-9EFBF894F9D4); 2010-08-14  
[http://www.hasbro.com/de\\_DE/shop/details.cfm?guid=940119D4-6D40-1014-8BF0-9EFBF894F9D4](http://www.hasbro.com/de_DE/shop/details.cfm?guid=940119D4-6D40-1014-8BF0-9EFBF894F9D4); 2010-08-14  
<http://www.imdb.com/name/nm0923736/bio>; 2010-01-07  
<http://www.imdb.com/name/nm0923736/bio>; 2010-07-23  
<http://www.imdb.com/title/tt0058806/>; 2010-08-13  
<http://www.imdb.com/title/tt0086250/quotes>; 2010-07-26  
<http://www.imdb.com/title/tt0088258/>; 2010-08-14  
<http://www.imdb.com/title/tt0105414/>; 2010-08-10  
<http://www.imdb.com/title/tt0110148/>; 2010-08-11  
<http://www.imdb.com/title/tt0120915/quotes>; 2010-07-26  
<http://www.imdb.com/title/tt0192917/>; 2010-08-14  
<http://www.imdb.com/title/tt0481738>; 2010-07-23  
<http://www.imdb.com/title/tt0734684/>; 2010-08-12  
<http://www.imdb.de/name/nm0005005/>; 2010-07-27  
<http://www.jedipedia.de/wiki/index.php/Yoda>; 2010-07-18  
<http://www.justinleader.com/annotatedbuffy>; 2010-08-15  
[http://www.kabeleins.at/serien\\_shows/serienlexikon/ergebnisse/index.php/serial/details/3544](http://www.kabeleins.at/serien_shows/serienlexikon/ergebnisse/index.php/serial/details/3544); 2010-07-20  
<http://www.lepusworx.de/pages/lepusworx.htm>; 2010-09-10

<http://www.nytimes.com/2003/05/16/readersopinions/16WHED.html>, 2010-07-22  
<http://www.obs.coe.int/about/oea/pr/a08vol2.html>; 2010-07-15  
<http://www.phrases.org.uk/meanings/136100.html> ; 2010-07-18  
<http://www.serienjunkies.de/Buffy>, letzter Zugriff am 2010-08-15  
<http://www.serienjunkies.de/Buffy/season3.html>; 2010-07-13  
<http://www.serienjunkies.de/Buffy/season4.html>; 2010-07-26  
[http://www.starbucks.de/de-de/\\_About+Starbucks/Starbucks+in+Deutschland.htm](http://www.starbucks.de/de-de/_About+Starbucks/Starbucks+in+Deutschland.htm); 2010-07-14  
<http://www.synchronkartei.de/index.php?action=search>, 2009-05-13  
<http://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=talker&id=770>; 2009-05-13  
<http://www.synchronkartei.de/index.php5?action=show&type=serie&id=490>; 2009-05-13  
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/09/29/AR2005092900594.html>;  
2010-07-23  
<http://www.whedon.info/Best-Joss-Whedon-Quotes-By-Slayage.html>, 2009-06-02  
[http://www.wiley-vch.de/dummies/index.php?page=dummies\\_history](http://www.wiley-vch.de/dummies/index.php?page=dummies_history) 2010-08-14  
<http://www.zitate-db.de/scarface.html>; 2010-07-26  
<http://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/drittes-reich/herrschaftsinstrument-partei/164.html>;  
2010-07-27

## Anhang

### Email von Rita Ponweiser an Cinephon, gesendet am 3.8.2010:

Liebes Cinephon-Team,

ich schreibe an der Universität Wien am Zentrum für Translationswissenschaft meine Masterarbeit über die Synchronisation von "Buffy the Vampire Slayer", die in Ihrem Studio durchgeführt wurde. Im Laufe meiner Arbeit sind einige Fragen aufgetaucht, bei denen Sie mir eventuell behilflich sein könnten. Mir ist klar, dass die Arbeit an der Serie schon rund zehn Jahre zurückliegt, aber vielleicht lässt sich ja auf die eine oder andere Frage eine Antwort finden.

1. Laut [www.synchronkartei.de](http://www.synchronkartei.de) wurde das Dialogbuch ab der 3. Staffel von Martina Marx erstellt. Ist ersichtlich, von dem die Dialogbücher der vorhergehenden Staffeln stammen? Wie lief der Übersetzungsprozess an sich ab?
2. Gab/ gibt es Richtlinien für die Übersetzung von Kulturspezifika, z.B. für den Umgang mit Markennamen, berühmten Persönlichkeiten, Anspielungen an Geografie, Geschichte, Schulsystem, etc.?
3. Wie hoch waren/ sind (ungefähr) die Kosten für die Synchronisation einer Folge/ Staffel? Wurde immer bis zum vollständigen Vorliegen aller Folgen einer Staffel gewartet?
4. "Buffy" wechselte vom Samstagabend-Programm ins Hauptabendprogramm - hat sich dadurch eine Veränderung des Zielpublikums und so auch der Synchronisation ergeben?

Ich würde mich sehr freuen, wenn Sie sich kurz die Zeit für die Beantwortung der Fragen nehmen würden, oder mich eventuell an Kontaktpersonen verweisen könnten. Die Synchronisation amerikanischer Fernsehserien hat mich schon lange fasziniert, und mit den zusätzlichen Auskünften wäre mir sehr geholfen!

Mit freundlichen Grüßen aus Wien,  
Rita Ponweiser

### Antwort von Martin Ruddigkeit, Geschäftsführer der Cinephon, ebenfalls 3.8.2010:

Liebe Frau Ponweiser,

ist ja wirklich erstaunlich, dass BUFFY unverwundlich ist - es dürfte schon mehrere Arbeiten zu diesem Thema geben.

Zu Ihren Fragen:

- 1) Martina Marx hat schon ab Folge 08 der ersten Season übernommen - vorher war es Werner Böhnke.

2) Diesbezügliche Entscheidungen trifft immer der Redakteur des Auftraggebers. Früher wurde oft viel freier mit den Übetragungen umgegangen, heute wird das Original selten abgeändert.

3) Nein, das Vorliegen einer ganzen Season kann nie abgewartet werden. Daraus ergeben sich natürlich auch manchmal Fehler, weil man selbst die Entwicklungen in der Serie nicht abschätzen kann. Die Kosten für die Synchronisation einer 45'-Episode liegen bei 10.000 - 14.000 Euro.

4) Nein, die Synchronisation wurde vom Wechsel des Sendeplatzes nicht beeinflusst, trotzdem haben wir uns gefreut.

Herzliche Grüße aus Berlin,

Martin Ruddigkeit  
CINEPHON Filmproduktions GmbH

**Email von Rita Ponweiser an Martin Ruddigkeit, gesendet am 9.9.2010:**

Lieber Herr Ruddigkeit,

ich hätte noch eine Frage bezüglich der Synchronisation und wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie sich kurz die Zeit dafür nehmen würden: Ist bekannt, von wem die Rohübersetzung stammt? Kann man auch eine generelle Aussage treffen, wie viel von dieser Rohübersetzung beibehalten wird? Diese offensichtlichen Fragen habe ich beim vorigen Mal anscheinend völlig verschitzt, die Information wäre aber wichtig für eine Übersetzungsanalyse...

Vielen Dank schon im Vorhinein!

Mit freundlichen Grüßen,  
Rita Ponweiser

**Antwort von Martin Ruddigkeit, gesendet am 10.9.2010:**

Liebe Frau Ponweiser,

die Rohübersetzungen für BUFFY wurden von uns bei Frau Dr. Änne Troester in Auftrag gegeben.

Leider lässt sich keine generelle Aussage treffen, wieviel der Autor dann aus der Rohübersetzung übernimmt - in der Regel muss ja jeder Satz den Lippen angepasst werden.

Herzliche Grüße & ein schönes Wochenende,

Martin Ruddigkeit  
CINEPHON Filmproduktions GmbH

## **Abstract (deutsch)**

Die amerikanische Fernsehserie „Buffy the Vampire Slayer“ (1997-2003) ist bekannt für ihre großzügige Verwendung von teilweise sehr innovativen Anspielungen und ihre starke Verankerung in der amerikanischen Kultur. Die vorliegende Arbeit untersucht, wie Kulturspezifika und Anspielungen in der deutschen Synchronisation der Serie wiedergegeben wurden, und welche Auswirkungen die verwendeten Strategien auf den Zieltext hatten.

Dazu werden zuerst der Begriff „Kultur“ und seine Bedeutung in der Übersetzungswissenschaft kurz erläutert. Anschließend wird Christiane Nords Einteilung von Kulturspezifika vorgestellt, die in dieser Arbeit auf multimediale Texte angewandt wird. Was genau Anspielungen sind, wie sie funktionieren und welche Übersetzungsstrategien bei ihrer Übertragung zur Verfügung stehen, wird größtenteils anhand von Ritva Leppihalmes Ausführungen erklärt.

Auf diese theoretischen Überlegungen folgt ein Einblick in die Praxis der Synchronisation, und in die besondere Problematik, die diese für das Übersetzen birgt. Danach wird die hier untersuchte Serie näher beschrieben. Außerdem wird die Rolle der Anspielungen darin genauer untersucht, da dieses Wissen Voraussetzung für eine adäquate Analyse der Übersetzung ist.

Die Analyse erfolgt schließlich anhand von neun ausgewählten Folgen, wobei der Ausgangstext auf Kulturspezifika und Anspielungen untersucht wurde, und deren Bedeutung und Funktionen kurz erläutert werden. Danach werden die verwendeten Übersetzungsstrategien nach Leppihalme kategorisiert, und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für den Zieltext kurz besprochen.

Ergebnis der Analyse ist, dass in der deutschen Synchronisation der Serie deutlich weniger Anspielungen vorkommen als in der Originalfassung, wodurch sich der Tonfall stark verändert, und vor allem die sprachliche Vielschichtigkeit der Serie nicht beibehalten werden kann.

## **Abstract (englisch)**

One of the distinguishing features of the TV-series “Buffy the Vampire Slayer” (1998-2003) is its frequent and innovative use of allusions that are strongly anchored in American culture. This paper aims to examine how and if this particular aspect, as well as cultural references, were rendered in the German dubbing of the show.

This paper begins by defining the term “culture” as it relates to translation studies. Then, Christiane Nord’s categorization of cultural references is explained, which is applied to multimedial texts in this paper. Different types and functions of allusions as well as their possible translation strategies are discussed with reference to Ritva Leppihalme’s work.

After considering the more theoretical topics, the paper gives an overview of the workings of the German dubbing industry, and also focuses on the problems it presents to the work of translators in this area, as well as to translation itself. Then, the series *BtVS* is introduced. The following chapter focuses on the role of allusions in the series, and examines their multiple functions. This knowledge is necessary to adequately interpret their importance in the following analysis.

The analysis consists of nine selected episodes. First, the English source text is scanned for cultural references and allusions. This is followed by an explanation of their meaning and function. Then the translation strategy used in the German version is categorized, followed by a brief examination of the consequences for the target text.

Finally, the results of the analysis are discussed. The German dubbing contains considerably fewer culture references and allusions than the original version. As a consequence, the show loses much of its complexity and its tone alters substantially.

# Lebenslauf

## Persönliche Daten

Name: Rita Ponweiser

Geburtsdatum: 20.2.1984

Geburtsort: Wien

## Hochschulausbildung

März 2007 - heute

**Masterstudium Übersetzen Englisch – Spanisch**

**Schwerpunkt Medien- und Literaturübersetzen**

Universität Wien

Oktober 2003 – Jänner 2007

**Bakkalaureatsstudium Übersetzen Englisch – Spanisch**

Universität Wien

abgeschlossen

Oktober 2002 – Juni 2003

**Diplomstudium Anglistik und Amerikanistik**

Universität Wien

## Schul Ausbildung

September 1998 – Juni 2002

**BORG Wr. Neustadt**

Instrumentaler Zweig

Reifeprüfung mit gutem Erfolg bestanden

September 1994 – Juni 1998

**Musikhauptschule Wr. Neustadt**

## Sprachen

Deutsch:

Muttersprache

Englisch:

fließend in Wort und Schrift

Spanisch:

fließend in Wort und Schrift

Russisch:

gute Grundkenntnisse

Italienisch:

gute Grundkenntnisse